Советское кино

С701
2

10

1934

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган Российской ассоциации работников революционной кинематографии

4-й год издания

10

1934

ОКТЯБРЬ

СОДЕРЖАНИЕ

К. ЮКОВ — В чем смысл нашей победы · 3
ТВОРЧЕСКИЙ РОСТ советского кино
Писатели о советской кинематографии 5
М. ЦЕХАНОВСКИЙ — От „Мурзилки“ к большому искусству 20
Н. ХОДАТАЕВ — Художники в мультипликации 28
П. САЗОНОВ — „Иввостон“ 35
И. КРИНКИН — „Весенние дни“ 39
Н. ЛЕБЕДЕВ — О научно-исследовательской работе в области кино 43
Н. ПОГОДИН — Заключенные (литературный сценарий, окончание) 50
Ник. ВИХИРЕВ — С киноаппаратом через Кавказские горы 60
Иппей ФУКУРО — Сегодня японского кино 64
Работа НИС ГИКа 71
Э. АРНОЛЬДИ — История с „Историей кино“ 74

На второй странице обложки — сцена из звуковой фильмы „Последний маскарад“ производства Госкинпром Грузии. Постановка режиссера М. Э. Чиаурели, оператор Поликевич, звукооператор Лапинский

Выходит

под редакцией

Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг

Клише изготовлены цинкографией „Крестьянской газеты“ под руководством т. Бутаева

В чем смысл нашей победы

К. ЮКОВ

На Второй международной выставке в Венеции советская кинематография получила кубок выставки — высшую оценку художественного качества нашей продукции. После мирового успеха «Броненосца Потемкина» это—первая победа советского кино, утверждающая наше киноискусство как лучшее искусство мира. Наивно было бы думать, что жюри выставки, состоящее из лучших и наиболее надежных представителей своего класса, не учло всех политических выводов, какие неизбежно вытекают из признания силы и первенства нашего советского киноискусства. Присуждая первую премию советской кинематографии, которая своими произведениями продемонстрировала свою художественную силу, киноискусство буржуазии признало свою беспомощность.

Такое признание, несмотря на высшую технику, какой обладает кинематография Западной Европы и США, жюри выставки принуждено было сделать, столкнувшись воочию с полноценным искусством, располагающим к себе лучшие умы и лучшие чувства представителей культурного мира. Разные премии, в роде медалей, получили отдельные режиссеры, операторы и актеры. Это очень типично для кинематографии Западной Европы и Америки. Их кинематография фрагментарна. Их кинематография не имеет того единого целеустремленного стилевого потока, каким отличается советское киноискусство. В их искусстве имеются отдельные талантливейшие представители, которые принуждены торговать своим талантом во имя похоти и торгашеской «идейности» своих хозяев. Их искусство имеет замечательнейших актеров, режиссеров, операторов — большие художественные силы, которые в своей разобщенности капиталистической конкуренции, при отсутствии творческого содружества не в состоянии создать единого по стилю большого искусства.

Условия для полного расцвета художественных сил мы имеем только в Советском союзе, где нет эксплоатации человека человеком, где вся творческая работа проникнута борьбою за полноценное, высокое искусство. Таков смысл, таково мировое политическое значение той первой премии, какую получила советская кинематография на Венецианской выставке. Однако внутри советской кинематографии, при единстве общей цели, борьбы за большое советское киноискусство, существуют разные точки зрения на творческий метод, на форму, на стиль. Советская кинематография в лице ее художников идет к единой цели различными путями. Идет борьба за правильное определение этих путей, за правильное понимание задач киноискусства, и в этом кроется опять-таки своеобразие и сила не только нашего искусства, но и той творческой среды, из которой это искусство произрастает.

Основная линия советского кино состоит сейчас в том, чтобы создать большие образы, характеризующие нашу эпоху, выковать больших героев нашего искусства, созвучных массам и настроениям реальных героев нашей социалистической стройки. Это герои, полные энтузиазма, веры в свое дело, бодрости, радостного оптимистического отношения к жизни. Это живые люди, очень простые и вместе с тем люди большого ума, большой страстности, большой воли, энергии и больших созидательных сил.

Задача советского кино — создать таких героев, которые бы заставляли переживать советского зрителя, закаляя его силу в борьбе и веру в победу, заставляли бы смеяться, утверждая свое радостное и бодрое стремление бороться и строить новую социалистическую жизнь.

Стоит задача общения искусства со своим зрителем на полном голосе искусства, на языке ярчайших образов, убедительных своею художественной

силой, а не навязчивой, бездушной схемой, плоскостью мысли и подменой высокой художественной идейности часто прямой, но бездейственной фразой.

Поэтому когда речь идет об использовании классического наследства литературы и театра — мы за экранизацию этого наследства методами, которые положили свое начало в «Грозе» В. Петрова, «Петербургской ночи» Г. Рошаля, «Пышке» М. Ромма. Экранизировать классическое произведение литературы и театра—это значит выявить к этому произведению свое отношение советского художника, выразить это отношение не в публицистических экспликациях к этим произведениям, а в образах, раскрывающих социальную сущность героев этих произведений, сущность, созвучную эпохе, созвучную классу, строющему социализм.

Когда мы говорим о драме, мы имеем ввиду социальную драму типа «Крестьяне» Эрмлера в столкновении чувств, больших страстей, мобилизующую нашу бдительность, утверждающую нашу победу в больших живых художественных образах. Драма должна потрясти чувства нашего зрителя, заставить пережить жизнь героя как свою жизнь, оставив таким образом величайшее чувство эстетической удовлетворенности от просмотренного произведения. Когда мы говорим о комедии, мы имеем ввиду первую попытку Г. Александрова сделать музыкальную комедию «Веселые ребята». Если комедия, то чтобы было смешно, заставить зрителя смеяться там, где этого хочет и где это нужно художнику, создать веселый, радостный смех для нашего отдыха, развлечения,— такова обязательная цель этого жанра.

Разнообразие жанров полноценных, полнокровных, а не худосочных выродков жанра — вот типичное для нынешнего этапа роста советского кино. Смелый подход к решению творческих задач, большой размах и страстность в образах — тенденция, характеризующая своеобразие нынешнего подъема советского кино. И тот из художников, кто этого не понимает, тот признает свою творческую немощь, худосочие, тот должен отойти в сторону, уступить место здоровой, полной социалистической молодости художественной силе.

Вот эту особенность нашего роста с тревогой учуяла буржуазная критика. В беседе с нашей делегацией в Венеции ряд матерых буржуазных критиков заявил: «Зачем вы ставите такие фильмы как «Гроза» и «Пышка»? Ваша тематика — революция, в этом ваша особенность и прелесть...» Эти лицемеры прекрасно понимают, что основной удар буржуазное кино получит там, где установились и будут разрушены буржуазные каноны на искусство, на тематику. Они прекрасно учитывают, что опасно не то искусство, которое бьет прямо в лоб, а то, которое берет зрителя исподволь, тонко, тактично и с силою художественных образов, свойственных искусству.

И фашистская критика уже сейчас кричит о новой большевистской заразе, которую несут «Веселые ребята», «Гроза» и «Петербургская ночь».

Вот эту сущность и смысл нашей победы на выставке нельзя забывать в наших спорах о творческих путях развития советского кино.

Однако нельзя ни на минуту заниматься самообольщением. Наша победа на Венецианской выставке явилась лишь первым результатом долгой и упорной работы и борьбы. Работой над сценарием, над улучшением нашей техники, повышением своей квалификации, общей культурной грамотности, борьбой со штампом, с вреднейшими враждебными тенденциями формализма в среде творческих работников качество нашей работы необходимо повышать. Нашу борьбу необходимо углублять не только поражая принципиального врага, но и утверждая свое.

Нам предстоит большая и сложная работа. Она во много раз сложнее той, которую пришлось проделать. Нам необходимо освоить вершины техники, создать большое синтетическое киноискусство. В этой работе, в этой борьбе знамя советской кинематографии, кинематографии, воспитываемой партией Ленина — Сталина, должно быть видно всему миру.

Творческий рост советского кино

ПИСАТЕЛИ О СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ[1]

Творческий подъем советской кинематографии ярко выражен в блестящем успехе на Международной Венецианской выставке.

И все же уровень, достигнутый нами — это только начало небывалого взлета советского киноискусства, о котором и мечтать не могут буржуазные кинематографисты, переживающие творческий кризис.

Наши успехи в будущем во многом зависят от качества нашей кинодраматургии. Приближение писателя к работе над созданием сценария, его творческое сотрудничество с кинематографистами — вот что нужно нашему кино.

Редакция журнала „Советское кино" обратилась к советским и иностранным писателям с анкетой. С этого номера мы начинаем печатать высказывания писателей о своем участии в создании кинодраматургических произведений и в производственном процессе съемки фильм.

Новый жанр драматургии

Н. БОГДАНОВ

Моя кинобиография состоит из трех этапов.

Первый характеризуется постановкой «Песни о первой девушке», где работа автора бралась как сырье. Второй этап — работа над либретто «Половодье», по которому режиссерами сделан сценарий при большом любопытстве к этому автора.

И наконец третий этап—самостоятельная работа над кинопьесой «Москвичка» как своим кровным произведением. Если раньше я все время думал, что в кино от меня требуется какое-то иное качество, чем в литературе, пытался говорить с чужого голоса, насиловать себя, то именно благодаря конкретной работе в содружестве с режиссерами я понял, что усиление, а не забвение моих литературных качеств необходимо для кино.

Никаких половинчатых решений. Переделка романов и пьес, писание либретто нужно оставить, если вы хотите за-

[1] Печатаются в алфавитном порядке

говорить в кино—в этом могучем искусстве—полным голосом.

Я за создание полноценной кинопьесы, по существу — нового жанра. Этот новый жанр может родиться в результате овладения приемами общей драматургии плюс понимание своеобразных законов киноискусства.

Каждый, кто подойдет к разрешению этой задачи налегке, обречен на фиаско, на халтуру, на разочарование.

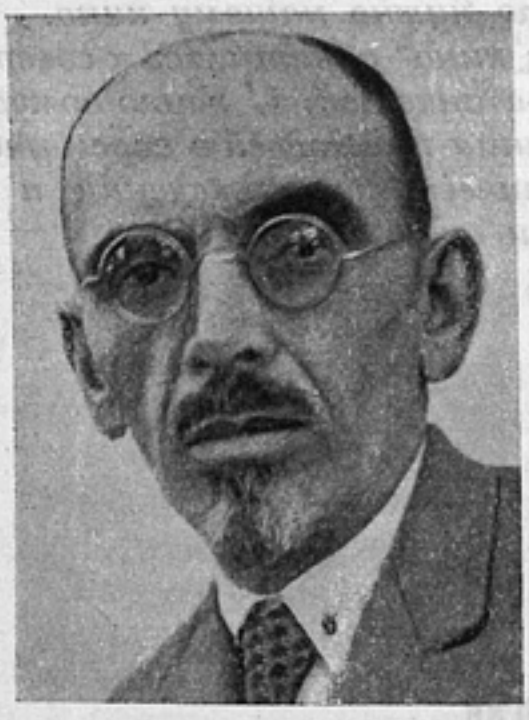
Работая над «Москвичкой», я написал для себя сначала повесть, потом пьесу. Я уловил диалог и повествование, нужное мне, и после этого засел за третий вариант, что и будет моим опытом кинопьесы.

Не знаю как для других, но для меня обязателен режиссер, заинтересованный тем, что я пишу, — режиссер-друг, откровенный и непримиримый, любящий больше всего то подлинное искусство, что грезится нам еще впереди.

Такого режиссера нашел я в лице тов. Гендельштейна, для которого делается «Москвичка». Очевидно я —очень счастливый человек, но надо прямо сказать, что мой путь в кино шел больше всего через личную дружбу. Люди, привившие мне любовь к самому молодому и потрясающему искусству, сделали основное. Теперь уже дело за мной.

Считаю, что Межрабпомфильм хорошо делает, включая автора сценария даже в постановочную группу. Каждый писатель должен хоть один свой замысел довести до конца через все ступени. Тогда перед ним раскроется очень многое.

□ □ □



О защитниках скуки

М. ДЖАВАХИШВИЛИ

Во времена господства РАППа я пытался работать в кино, но «получил должный отпор» и отошел в сторону. Теперь я пишу сценарий по моему последнему роману «Арсен из Марабды». Я прочитал несколько хорошо написанных сценариев с таким же увлечением, как хорошие пьесы или новеллы. Тем не менее я затрудняюсь назвать киносценарий самостоятельным литературным жанром. Он еще не вошел и вряд ли войдет в историю литературы.

Писатель должен занять главное место в портфеле наших кинофабрик. Что же касается процесса производства фильмы, то несомненно, автор-писатель должен быть главным консультантом по обработке материала, развитию сюжета и толкованию типов, ибо подразумевается, что этот материал лучше всех должен знать сам писатель, независимо от того, кто написал сценарий: сам ли писатель, или кто-либо другой по новелле или по роману живого писателя.

Тов. Шумяцкий советует нам давать занимательные фильмы. Защитники скуки недовольны. Им кажется, будто занимательность исключает идейность. А я думаю, что они просто не способны создать высокохудожественную фильму и поневоле цепляются за агитку. Съезд писателей ясно доказал, что литература шагает по пути, указанному постановлением ЦК от 23 апреля 1934 года. Армия киноработников несколько отстает от нас.

Им следует подтянуться и итти с нами в ногу.

□ □ □

Песню на экран

А. ЖАРОВ

Мое боевое крещение по работе в кино выразилось в экранизации Межрабпомфильмом поэмы «Гармонь». В качестве автора этого произведения и соавтора его сценария я впервые пришел в кино.

Результаты этого опыта меня, в основном, удовлетворили.

Самым значительным достижением картины «Гармонь» я считаю ее жанр.

«Гармонь» официально названа музыкальной комедией. Но это скорее музыкальная кинопоэма.

Отсюда огромные перспективы для работы поэта в кино. Можно уже подумать об экранизации наиболее значительных произведений нашей советской поэзии. Например «Дума про Опанаса» Багрицкого, мне кажется, могла бы получиться замечательной (обязательно музыкальной) картиной.

Но поэты должны и специально писать для кино, учитывая его специфику и совершенно исключительные возможности, которых не дает ни чтец, ни театр, несущий в массу поэтическое произведение.

Настало время сделать звуковое кино также создателем и проводником новой песни. Почему бы не сделать специальную картину (короткометражку), которая была бы своеобразным букетом песен, соответственно инсценированным.

Эти вопросы пора уже ставить. В данное время я разрабатываю киносценарий новой картины (музыкальной комедии).

Это будет специально написанное для кино произведение. Закончу его к зиме.

□ □ □

Писатель и режиссер

Л. КАССИЛЬ

Я написал для кино три сценария, которые сейчас пущены в производство: «Кондуит», «Кража зрения» и «Буденыши» (короткометражную фильму для ребят младшего возраста).

Сейчас все эти сценарии в производ-

стве, поэтому говорить о том, каковы фильмы, — преждевременно.

До сих пор мой опыт работы в кино ограничивался переделкой для кино моих литературных произведений. Все вышеперечисленные сценарии сделаны на материале и по теме моих книжек. Но каждый раз, работая над сценарием, я стремился прежде всего создать специальное кинематографическое произведение и при этом отнюдь не следовал слепо за готовыми построениями моих литературных произведений. Я оставлял лишь идейный замысел, внутренний строй образов и стилистическую манеру, в какой были сделаны вещи, подвергшиеся переделке. Все же остальное (сюжет, взаимоотношения героев, расположение действия и т. д.) создавалось заново.

Таким образом сценарий сильно разнится от одноименных им книг. Это — самостоятельные новые вещи.

Я совместно работал с режиссерами, которые сейчас ставят фильмы по указанным сценариям. Мне думается, что опытная поддерживающая рука киномастера особенно необходима на первых порах писателю, пришедшему в кино. Соавторами написанных мною сценариев являются в «Кондуите» М. Юдин, в «Краже зрения» Кулешов и Оболенский.

Сейчас я работаю над сценарием для звуковой фильмы (ориентировочное название «Вратарь Республики») для режиссера Сергея Юткевич. Это будет фильма о славе и молодости, о молодом мужественном коллективе. В ней будут переплетаться темы советского спорта с вопросами роста новой интеллигенции и созданием молодой, боевой советской журналистики. Предполагается, что эта фильма будет первой совместной советско-французской постановкой.

Я работаю над сценарием в непосредственной теоретической связи с режиссером С. Юткевич. В этом сценарии будет частично использован материал и некоторые эпизоды из незаконченной еще мною новой книги. Но это будет совершенно самостоятельное произведение со своим особым миром образов, тем и идей. Думаю закончить этот сценарий в первых числах октября.

Писатель не должен ограничиться только лишь написанием сценария и после сдачи его кинофабрике махнуть рукой на судьбу своего произведения. Я считаю для себя обязательным дальнейшее участие в работе по созданию из полуфабриката полноценного продукта высококачественной картины.

Так например Одесская комсомольская кинофабрика, где ставится «Кондуит», согласовывает со мной выбор актеров, присылает фотопробы их и т. д. В ближайшее время я намереваюсь принять непосредственное участие в съемках этой фильмы, отнюдь, разумеется, не думая узурпировать права режиссера.

□ □ □

Место писателя в производстве фильмы

Б. ЛЕВИН

Мною написан сценарий «Одна радость», инсценировка моего рассказа. Сценарий поставлен режиссерами Преображенской и Правовым и осенью он появится на экране.

Несмотря на то, что фильму ставят

талантливые режиссеры, я не особенно доволен, главным образом потому, что режиссеры работают не совсем в творческом плане автора. План фильмы — серьезно психологический, а то, что было в сценарии иронического, или пропало или передано не так.

В настоящее время по моему роману «Юноша» делает сценарий Михайловский. Я ограничусь в данном случае ролью консультанта. Лично я не переделываю роман в сценарий потому, что считаю сценарный жанр самостоятельным; переделывая же свою собственную вещь, писатель невольно приносит в кино беллетристические детали и элементы, от которых ему трудно отделаться.

В связи с этим выступает вопрос об отличии киносценария от других видов литературных произведений. По-моему литературный киносценарий должен быть в первую очередь экономным, должен оперировать четкими изобразительными средствами. Это конечно не значит, что обычное литературное произведение не должно быть экономным и четким. Но экономия и четкость киносценария другого порядка, — здесь мысль целиком должна подчеркиваться действием.

По моему мнению писатель — автор киносценария — бесспорно должен принимать участие в процессе производства фильмы. Это участие должно простираться даже на подбор артистов. Для этого, разумеется, писатель-сценарист должен хорошо знать технику дела, звукозапись и т. д., — только в этом случае он может оказать прямую помощь режиссеру.

□ □ □

Использовать огромные возможности кино

Н. ОГНЕВ

За время моей писательской работы мною написано два либретто: «Ракета Д-I» и военнооборонное либретто. К сожалению, оба они остались в недоработанном виде. Что касается последнего, то отчасти причиной этому послужило то, что фабрика Патылиха не оказала мне своевременной помощи для его обработки. На производственном совещании фабрики, происходившем спустя 4 месяца после представления мною либретто, режиссер Рошаль заявил, что даже неизвестно, имеется ли экземпляр либретто в недрах фабрики. Я не особенно виню его в этом, так как в то время он был занят выпуском картины. Но факт остается фактом — автор не получил производственной помощи. Другая причина, заставившая меня приостановить работу над либретто, заключалась в том, что в процессе ее потребовалась значительная его переработка.

Сейчас фабрика идет повидимому мне навстречу и я получу возможность это либретто окончить. Если удастся преодолеть специфику киножанра, я буду продолжать работу в этой области. Это условие — овладение техникой киносценария — я считаю необходимым, так как иначе писатель не может выступить в роли киносценариста. Я например считаю невозможным заниматься переделкой своих литературных произведений. Литература — это только один из компо-

нентов киноискусства. Киносценарий же — особенный, самостоятельный жанр. Отсюда понятны неудачи писателя, идущего в кино с литературными приемами. Если уж писать сценарий, надо написать его специально, а переделка, лично мне, повторяю, кажется внутренне невозможной.

Образцом литературного киносценария по-моему является «Строгий юноша» Юрия Олеши. Это—образец киножанра, и я не согласен с мнением Мейерхольда, что этот киносценарий надо переделать в повесть. Для кино нужен именно такой сценарий, а не литературное произведение.

Главное отличие киносценария от литературного произведения заключается в том, что в процессе работы автор сценария должен видеть и слышать экран, а не читателя, как привык писатель. Надо со всей отчетливостью представить себе фильму такой, какой ты хотел бы ее видеть, и в соответствии с этим писать сценарий.

Что касается вопроса об участии писателя в процессе производства фильмы, то, по-моему, это участие должно быть сведено к минимуму. Примерно оно должно быть таким же, как в производстве книги. Писатель должен избегать вмешиваться в процесс производства, так как начало производства — это уже другой фазис жизни сценария, и здесь полностью должен вступить в свои права режиссер. Другое дело конечно, если к писателю в процессе производства обратятся за помощью. Но всякие советы, переделки скорее относятся к области литературы, чем непосредственно к самому производству.

Что же я понимаю под самодавлеющей художественной ценностью произведения. Язык, образы и т. д.,—все это входит в произведение в качестве органических компонентов. О них говорить не приходится, — это элементы, разумеющиеся сами собой. Кроме того сценарий, как и всякое другое литературное произведение, должен выражать активную социальную философию. Вот что лично для меня является критерием самодавлеющей художественной ценности произведения. Отсюда должны итти все образы, все поступки героев, так как все они являются только функцией социальной философии автора. И если ее нет в сценарии, можно сказать, что нет и самого сценария. Это о сходстве. Отличие же сценария от другого вида литературного произведения сводится к тому, что он использует огромные возможности кино. Если они не использованы, сценарий также перестает быть сценарием. Именно в их использовании и заключается отличие сценария от другого литературного произведения, а не в том, что графически сценарий пишется иначе, чем например повесть, и т. д.

Что же значит — использовать возможности кино? Эти возможности заключаются отнюдь не в том, что кинодраматург имеет возможность быстро и произвольно менять обстановку. В конце концов эта возможность ограничена даже в кино, хотя не в такой мере, как в театре. Подлинные возможности кино заключаются в том, что кино имеет свою точку зрения на вещи и явления, отличную от точки зрения других видов искусства. И эту-то точку зрения должен использовать сценарист. Эта точка зрения образуется в результате того, что кино видит больше, чем любое другое искусство. Кино допускает такую полноту охвата темы, героев и так далее, — причем не внешнего охвата, а именно внутреннего, — которую трудно себе представить например в театре. Если в пьесе я хочу заставить героя сказать что-нибудь, я должен поставить его в какие-нибудь отношения с другими людьми, создать для этого соответствующие положения. В кино же это оказывается очень просто. Зритель гораздо сильнее и легче верит условности кино, чем условности театра.

Поэтому, если в кино человек говорит за кадром, то это есть тоже кадр, тогда как в театре любой голос из-за сцены выпадает из ткани спектакля.

При том условии, что автор дает сценарий, имеющий самодавлеющее художественное значение, его участие в процессе производства представляется лишним. Сценарий должен говорить сам за себя. В крайнем случае автор может выступить в роли консультанта, но быть «комиссаром» над режиссером, предъявлять ему свои требования, по-моему, он не должен. В своем искусстве режиссер гораздо сильнее автора, и если последний ясно выразил свою мысль, то он не может ее воплотить лучше режиссера.

□ □ □

Сценарий — художественное произведение

К. ФИНН

До сих пор я написал один сценарий— «Окраина» (вместе с режиссером Барнетом). Фильма, произведенная по сценарию, лично меня вполне удовлетворила. Я считаю, что основная идея вещи выражена в фильме не иллюстративно, а активно, законченно в каждом кадре, в каждом поступке героев, в каждом положении сюжета. Это объясняется тем, что режиссер шел может быть не столько от самого сценария, сколько от всей повести. Правда, фильма не лишена иллюстративных моментов, она могла бы быть лучше, но во всяком случае в ней чувствуется настоящий контакт между писателем и режиссером — именно между писателем, а не сценаристом и режиссером, так как повесть, — если уж речь идет об инсценировке, — обширнее сценария, а писатель сильнее сценариста.

Сейчас я пишу сценарий по своей новой пьесе «Свидание», несмотря на то, что с некоторого времени отношусь враждебно к каким бы то ни было видам инсценировки. Еще недавно я категорически отказался инсценировать свою предыдущую пьесу «Вздор». Тем не менее новый сценарий делается мною на основе пьесы. Почему же я решил на этот раз прибегнуть к инсценировке? Потому, что пьеса «Свидание» является только частью той группы произведений, которые я хочу написать на тему о счастьи, и сценарий, над которым я работаю, будет тесно примыкать именно к этой группе. И я думаю, что сценарий, а следовательно и будущая фильма, если удастся учесть специфику и возможности кино, явится не просто инсценировкой, а как бы самостоятельным произведением на облюбованную мною тему. Вот почему сценарий будет не узкой инсценировкой, — пьеса послужит для него только основой, в него войдут некоторые элементы ее сюжета, герои, но не войдут все их поступки,—наоборот, в сценарии появятся новые поступки, может быть даже новые сюжетные повороты, конечно в полном соответствии с условиями кино.

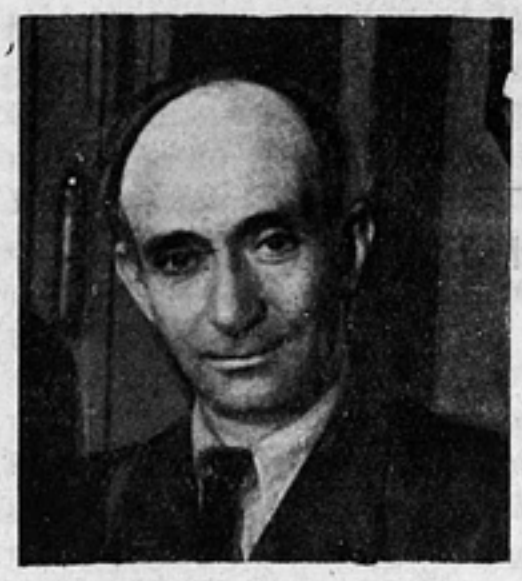
Я вполне сознательно стремлюсь придать сценарию самостоятельный характер, так как на мой взгляд между литературным киносценарием и другим видом литературного произведения существуют и отличие и сходство.

Прежде всего, в чем сходство?

Сценарий, как всякое другое литературное произведение, должен иметь свою самодавлеющую художественную ценность. Сценарий, не пошедший в производство, не может пропасть, если он написан художником. Но это отнюдь не значит, что сценарий может быть переделан в повесть, поэму или другой вид литературного произведения, — сам по себе он должен быть произведением, художественно законченным. Примером такого законченного, имеющего самодавлеющую художественную ценность сценария является «Строгий юноша» Юрия Олеши. Пусть будет еще неясно, какая из этого сценария получится фильма, но что самый сценарий — художественное произведение, — это уже ясно и теперь.

Даже у гениального режиссера не может быть хорошей фильмы на материале сценария, который не представлял бы собою художественно-самодавлеющего явления. И если все же были хорошие фильмы, в основе которых лежали плохие сценарии, то это объясняется тем, что режиссер сам в известной мере становился сценаристом, как бы дополнял неудачный сценарный материал.

□ □ □



Второе рождение

Жан Ришар БЛОК (Франция)

Мои первые воспоминания о кино относятся к периоду его возникновения. В один прекрасный день друг нашей семьи пригласил нас в подвальчик кафе на бульварах Парижа посмотреть первые опыты нового изобретения братьев Люмьер, знаменитых лионских физиков, изобретению которых предстояло повидимому некоторое будущее. Я был тогда еще совсем молод, почти ребенок. И я помню этот киносеанс наравне с тем, как мне вспоминается первая поездка на велосипеде и первый полет на аэроплане.

Программа сеанса состояла из трех коротких фильм. На первой был заснят момент выхода рабочих на фабрике Люмьер в Лионе, на второй — приход поезда на станцию Венсенской линии (эта фильма положила начало всем документальным фильмам), сюжетом третьей был маленький фарс, в котором играл поливальщик улиц. Последняя фильма является зерном, из которого выросла вся кинематографическая драматургия.

При проекции было резкое мигание, фотография очень элементарна. Несмотря на все это я был охвачен энтузиазмом. С этого дня я приобрел новую точку зрения на мир.

До 1915 года кино прогрессировало исключительно в сторону техники и... коммерции. Все, что нам показывали в первые пятнадцать лет нынешнего столетия, представляло собой только движущиеся волшебные картинки.

В 1915 году я узрел второй этап развития кино. Я находился тогда после ранения на войне на излечении в госпитале в Лионе (по занятному совпадению, в том самом городе, где зародилась кинематография). Однажды я зашел в маленький кинотеатр. Первой частью программы был американский фарс, автором и главным героем которого был незнакомый для меня тогда Чарли Чаплин, которого грубо окрестили на французский лад «Шарло».

Я тотчас почувствовал, что происходит нечто значительное. Я еще раз посмотрел эту маленькую фильму; я справлялся о фильмах Чаплина в других кино; я писал о нем своим друзьям. Одним словом, впервые я почувствовал, что настоящий создатель взялся за кино, делая первые попытки выпускать фильмы, которые бы отражали его внутренний ритм и трагическое восприятие жизни.

Я помню, что в это время я получил письмо от Ромен Роллана, в котором он писал следующее.

> «Слыхали ли вы о немецком физике Эйнштейне и о теории относительности? Сколько сражающихся французских, немецких, английских, русских и других солдат, которые пролили, как и вы, свою кровь в последних битвах. В настоящее время знают, что для потомства 1915 год будет не годом обороны Шампани, а годом, в который Эйнштейн сделал свое великое открытие».

Конечно наши газеты ничего не говорили нам об Эйнштейне и я даже не знал его имени. 1915 год явился для меня не только годом Эйнштейна, но и годом Чаплина.

Пришлось ждать еще последующие десять лет, прежде чем мы стали восхищенными свидетелями второй революции в кино, по своим последствиям равной, а может быть даже превышающей ту, которую сделал Чаплин.

Однажды в зале полпредства СССР в Париже для нескольких приглашенных был устроен закрытый просмотр, на ко-

тором была показана фильма «Броненосец Потемкин». Имя Эйзенштейна тотчас сочеталось в моем воображении с именем Чаплина и для нас стало ясным, что родилось советское кино. Я никогда не забуду восторгов, которые вызвала в нас эта поэма своей человеческой и машинной пластичностью и поразительной съемкой человеческих лиц, равной которой в то время не было.

Пока царила немая фильма, советское искусство Эйзенштейна, Пудовкина и некоторых других установило свои законы и показало свои пути мировому искусству. Заметьте, что я не ограничиваюсь «мировому кино». Его воздействие на наше восприятие мира было таково, что последовательно живопись, скульптура, одним словом весь комплекс искусств испытал на нем свое влияние.

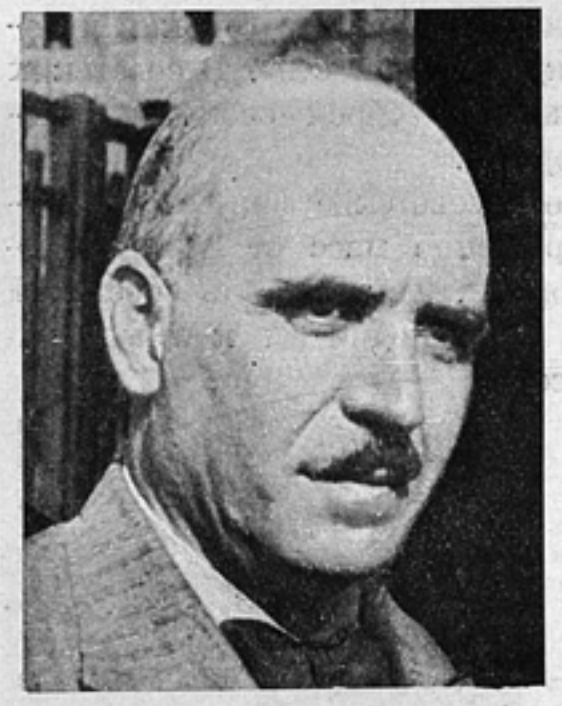
Изобретение звукового кино одним махом заморозило обе великие школы кинематографического искусства: Чаплина в Голливуде и советское кино. Какую бы блестящую продукцию ни создали в других странах мира, пустота, вызванная исчезновением Чаплина и советского кино, никак не может быть восполнена.

Но имеются уже налицо первые признаки пробуждения в звуковой кинематографии в СССР. Строятся новые фабрики. Эйзенштейн снова принимается за работу, наравне с Пудовкиным, Довженко, Пискатором и др. Вертов только что снял замечательную фильму «Три песни о Ленине».

Мы ждем очень многого от второго рождения советского кино. Пусть оно создаст для уха то же, что оно дало для глаза в «Потемкине» и со времени «Потемкина».

Это одновременно наша потребность и наше требование.

□ □ □



Под запретом цензуры

Д. ГЛИНОС (Греция)

Для нас в Греции просмотр советской фильмы — это редкий случай и подлинное наслаждение.

Считая советскую кинопродукцию революционной, цензура под давлением полиции запрещает такие просмотры.

Откровенно говоря, «Броненосец Потемкин» был только недавно разрешен для демонстрации, после того как из фильмы были вырезаны несколько разных эпизодов. Несмотря на это фильма имела громадный успех, и полиция была вынуждена после нескольких дней демонстрации снова запретить ее.

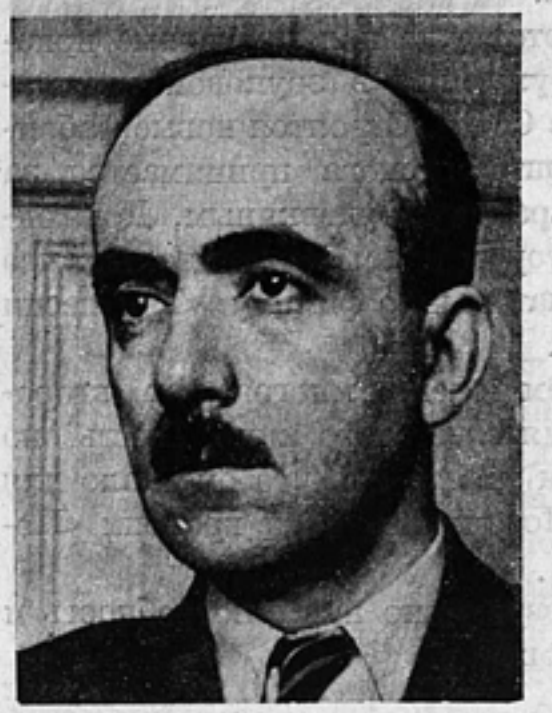
В настоящее врямя все советские фильмы демонстрируются только перед очень узким кругом людей, имеющих личное приглашение советского посольства. Это дало нам возможность видеть еще несколько советских фильм. Они произвели на зрителей глубокое впечатление. До сегодняшнего дня мы считаем их лучшими фильмами из всех тех, что демонстрировались в Афинах.

Наш зритель настроен чрезвычайно благоприятно к советской фильме. Вот поэтому особенно следует не прекращать поцыток сломить сопротивление цензуры и добиться того, чтобы советские фильмы свободно демонстрировались не

только в Афинах, но и повсеместно в Греции. Очень вероятно, что для начала будет легче провести через цензуру музыкальные комедии и т. п.

Но не надо забывать, что для иностранного зрителя совершенно необходимо, чтобы фильмы были снабжены надписями на французском языке.

□ □ □



Советское кино одухотворяет экран

Якуб КАДРИ *(Турция)*

Советское кино — это первая попытка одухотворить экран.

Сценаристы и творческие работники советского кино, отбросив все искусственное, механическое и бездушное, что было в американских, французских, немецких и пр. фильмах, сумели превратить эту индустрию в средство художественного выражения.

В советском кино человек перестал быть марионеткой, вселенная — апокалиптической декорацией, а жизнь—бессмыслицей. В советских фильмах ощущаешь вкус одновременно горький и бодрящий, вкус «реальности». В советских фильмах человек обрел свои правильные пропорции.

Кроме того советские фильмы освободили воображение масс от фантасмогорических оргий. Такова роль советской фильмы в деле поднятия культурного уровня масс.

□ □ □

Весь мир восхищается советскими фильмами

Гарри МАРТИНСОН *(Дания)*

Художественная яркость и сила сюжета, которые показала за последние годы советская фильма, не могли не повлиять на американскую и западноевропейскую фильму, период стереотипности и однообразия которой заканчивается. Теперь им приходится искать новых путей, новой техники киносъемок,

новизны ритма и, как мне кажется, новых кульминационных моментов взамен идиотического поцелуя в конце.

Как далеко зайдет это стремление, сказать трудно. Но во всяком случае ясно одно. Публике Западной Европы и Америки уже претят старые темы. И только культ кинозвезд, фашитизация их, полуэротическая привязанность к ним поддерживает западно-европейскую фильму, не давая ей окончательно умереть. Этот культ звезд является спасительной соломинкой, поддерживающей буржуазные картины.

Рафинированная техника съемки и увлекательная заманчивая бутафория вокруг «звезд» составляют основную силу этих картин, но и это в конце концов надоест публике.

Бесспорно, массы будут реагировать против застоя в развитии киноцромышленности, которая ясно проявляется в бесчисленных однотипных вариациях в буржуазных фильмах.

Возможности однотемных вариантов рано или поздно иссякнут и зритель будет требовать от белого полотна экрана более фундаментальных, более глубоко мотивированных картин.

Вот уже 10—12 лет, как советская фильма художественно и идеологически стоит особо, выделившись от других. Это не только признает западно-европейская кинопресса, но это ясно чувствуют, видят и осознают массы.

Такие имена как Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко и Экк притягивают самые передовые слои общества, так как эти имена заранее гарантируют силу, красочность и сочность замысла настоящих кинопостановок. Рабочие массы зажигаются от их идеологически свежей светлозеркальной линии.

Даже буржуазии, которая враждебно смотрить на борьбу пролетариата, приходится признать высокохудожественный уровень советских картин и их значение для кинематографии других стран. Весь мир знает, ценит и восхищается советскими кинофильмами.

□ □ □

Фильма, вызывающая пение „Интернационала“

Теодор ПЛИВЬЕ (Германия)

Мне пришлось видеть только главнейшие достижения советской кинематографии, которые дошли до Запада, в первую очередь — «Броненосец Потемкин».

«Потемкин» представляет для советской кинематографии выигранное сражение. В течение ряда недель в Берлине перед кинотеатром, где демонстрировалась эта картина, стояли колонны самых элегантных автомобилей, владельцы которых сидели перед экраном с разнообразными чувствами, но однако целиком покоренные и захваченные фильмой. Однако свою настоящую силу и действительную увлекательную мощь эта фильма выявила в предместьях и рабочих кварталах. Мне пришлось пережить показ «Потемкина» в восточной части Берлина. Берлинские рабочие, которые обычно молча сидят в кино, на этом сеансе возбужденно подавали реплики, а по выходе из театра запели «Интернационал».

Так было не только в Берлине, но и в Вене, и в Париже, и во всех главных городах Европы. «Потемкин» — это было

выигранное сражение, и он пробил дорогу для дальнейших советских фильм.

И эти последующие фильмы, в числе которых наряду с менее удачными достижениями были «Последние дни С.-Петербурга», «Мать», «Потомок Чингисхана», «Путевка в жизнь», сделали еще более ясным особое значение советской кинематографии. И это значение советской кинематографии заключается в том, что общественные вопросы и движущиеся вперед широкие массы, которые до сих пор не только в кино, но в литературе и других искусствах использовались лишь как нечто второстепенное, теперь были поставлены в центр внимания.

Настоящее значение массы среди процессов, развивающихся в обществе, развертывание судьбы коллектива и коллективная победа одного народа или части народа над силами природы или над враждебными обществу старыми силами, — вот чего ждет и требует от советского кино Запад, и не только пролетарский Запад, но и культурная часть Запада. Все остальное, что могло бы быть заснято и в любом другом месте, при наличии действительно живых человеческих типов и артистических сил, что имеет цену само по себе, но не является выражением судьбы масс, оставляет публику Запада холодной и не встречает интереса.

Строгая композиция советских фильм, их тематическая насыщенность, высокая степень художественности приучили западную публику ожидать от прибывающих из СССР фильм произведения большего масштаба.

И этот факт не может не обратить на себя большого внимания советских производственников, когда они работают на экспорт.

Даже плохие фильмы голливудской или европейской продукции могут еще нравиться, но плохих советских фильм быть не должно. С тем большим правом отклоняется и отвергается прибывающая из СССР средняя продукция.

„Хотел бы я предостеречь от опасности“

Густав РЕГЛЕР (Германия)

«Мать» Горького я видел в первый раз в Северной Германии. Это было в первомайский день. Мы следовали вместе с крестьянской беднотой в окружной город, мимо кулацких мельниц; полицейские следовали за нами, жители чиновничьего городка встречали нас холодно. Партийный руководитель повел нас в кино. Я помню, как были удивлены товарищи, ибо наши заработки были невелики. И вдруг перед нами появилось лицо матери, скорбное лицо. У ее ног лежал убитый сын, а в ее руках развевался красный флаг. Через несколько минут все уже думали иначе, все чувствовали, что они не представляют из себя маленькой группки, что эта фильма привезена из страны, где миллионы уже живут свободно. И крестьяне первыми выпускали нелегальные красные газеты против захвата власти Гитлером.

Зачем я вспоминаю эту политическую деталь? Потому, что я всегда сначала рассматриваю искусство с точки зрения классовой борьбы, и потому, что я хотел бы предостеречь от опасности.

Я видел две новые русские фильмы:

Александрова «Веселые ребята» и «Три песни о Ленине» Вертова. Первая фильма произвела на меня плохое впечатление, вторая фильма растрогала меня до глубины души.

Александров, наверное, блестящий техник, у него замечательная изобретательность, он многому научился от Ренэ Клэра и американцев. Он дает сцены, полные фривольности. Они вызывают насмешку над смертью и являются хорошей атакой против церкви, которая всегда использует страх перед смертью, чтобы прибрать к рукам пролетариат. Но что собственно думал Александров, когда он принимал сценарий? Из какой страны явился этот пастух, который выглядит таким чистеньким со своими коровами? Александрову следовало бы хоть раз сходить на ферму и посмотреть на работу доярок.

Юмор должен вытекать из советской действительности, иначе он является неестественным и не доходит до зрителя. Несуществующие страны ввела в кино буржуазия, мы же их не хотим видеть здесь. И далее, как кричали мы и протестовали, когда в кинофильмах западноевропейских стран работница вновь и вновь выходила замуж за фабриканта. А разве не то же самое делает Александров, когда внезапно, при помощи смехотворного случая, превращает пастуха в премьера? Неужели в Советском союзе так быстро восходят по лестнице вверх? Или в действительности не существует трудовая жизнь ударника, упорная защита красного знамени? Или может быть жизнь в Советском союзе решается простым случаем? Или Александров хочет ввести в пятилетку в качестве двигателя вместо организованности случайность? Я этого не понимаю.

На просмотре фильмы мои товарищи, иностранные писатели, также не понимали, зачем тратятся советские средства, чтобы создавать такие мелкобуржуазные, нигилистические пустяки?

Я вспоминаю рассказ участницы штурмовых бригад из фильмы Вертова «Три песни о Ленине». В СССР растут именно таким образом, а не путем взлетов по театральным ступенькам. Вертов бьет Александрова на все сто процентов. Может быть здесь, в СССР, не так любят документальные фильмы, как мы их любим на Западе. Но во всяком случае, фильма «Три песни о Ленине» — это фильма большого искусства.

Как из печали о Ленине медленно вытекает новая мелодия строительства, как юношество приходит к вере в свою страну, к радости, к горячей любви к родине, как одно движение вызывает другое, как понимают, что даже штурмовая победа челюскинцев еще не предел, а предстоят еще большие победы, — вот, все и это является настоящей советской фильмой, тем, чего ждет от советской фильмы весь революционный Запад, тем, что он научился в ней любить.

□ □ □

Сочетание художественности с идеей

Эрнст ТОЛЛЕР (Германия)

В то время когда в Западной Европе начали сомневаться в художественных возможностях кино, к нам пришли первые немые фильмы из Советского союза. Они впервые показали в грандиозном виде, что может дать кино. Блестящие достижения техники имелись и в Америке, но не техника решала дело.

Решающим было то, что в советских фильмах художественное мастерство сочеталось с мировоззрением, конечно с революционной идеей режиссера. В фильмах эпизоды не были случайными, они были увидены глазами социалиста. Каждый сценарий являлся сценарием классовым, сценарием, несущим общественное задание.

Эти фильмы («Броненосец Потемкин», «Мать», Потомок Чингис-хана» и т. д.) могущественно вдохновляли нас.

Затем наступила пауза. Затем нам показывали более слабые произведения.

Теперь во время строительства развитие советской фильмы идет по другим путям. Но и теперь фильмы должны бояться схематизации.

Та линия, которая принята первым съездом писателей, должна сделаться линией советского кино.

Только при этом условии кино сможет опять завоевать Запад.

□ □ □

Страх перед советскими фильмами

Ху ЛАНЬ-ЧИ *(Китай)*

«Три песни о Ленине» убедили меня, что советское киноискусство еще более окрепло и что оно выполняет целиком и полностью свой революционный долг. Оно выразило наши идеи языком искусства, оно претворило в форме искусства коммунистические цели, показало политическую линию лучше, чем показывает плакат.

Эта фильма для кацталистического мира опасна, очень опасна.

Советские фильмы уже давно представляют собою для капиталистического мира опасную угрозу. Ярким примером является Италия. Там советских фильм не демонстрируют, но производят собственные фильмы по принципам советского киноискусства, наполняя их фашистским содержанием.

Пример — фильма чернорубашечников.

То же самое и в Германии. Там также никогда не показывают советских фильм, однако большая часть появившихся в 1933 году на свет картин носит черты и формы советского киноискусства. При помощи этих новых форм пытаются они вовлечь людей в фашизм, ибо капиталисты сами понимают, что старые формы отжили.

Обратимся теперь в сторону Китая. Сказками звучат рассказы о том, на какие меры пускаются в Китае, чтобы воспрепятствовать проникновению советских фильм. Когда фильма «Путевка в жизнь» попала в Шанхай, то демонстрация ее в иностранных кино была запрещена.

Массы, захваченные новым советским киноискусством, были недовольны, и в газетах появились критические статьи. Неожиданно появились большие объявления в газетах и плакаты на улицах города, возвещавшие, что фильма «Путевка в жизнь» будет демонстрироваться в кино китайской части города. В объявленный день возникло своего рода паломничество в кино; трамваи и целые улицы были переполнены, а входные билеты раскупались нарасхват. Полиция должна была вмешаться и оцепить улицы.

На утро следующего дня многие л бители кино: учителя, студенты, а также рабочие, не вернулись к себе домой. Стало очевидно, что объявления о кинофильме были не больше не меньше, как трюком полиции, которая рассчитывала таким способом захватить многих революционеров.

Когда фильма «Голубой экспресс» демонстрировалась в Германии, то китайское посольство заявило протест несмотря на то, что эта фильма была урезана германской цензурой.

Фильма «Шторм над Азией («Потомок Чингис-хана») была сначала запрещена в Китае и разрешена лишь после того, как красные знамена в картине были заменены знаменами Гоминдана.

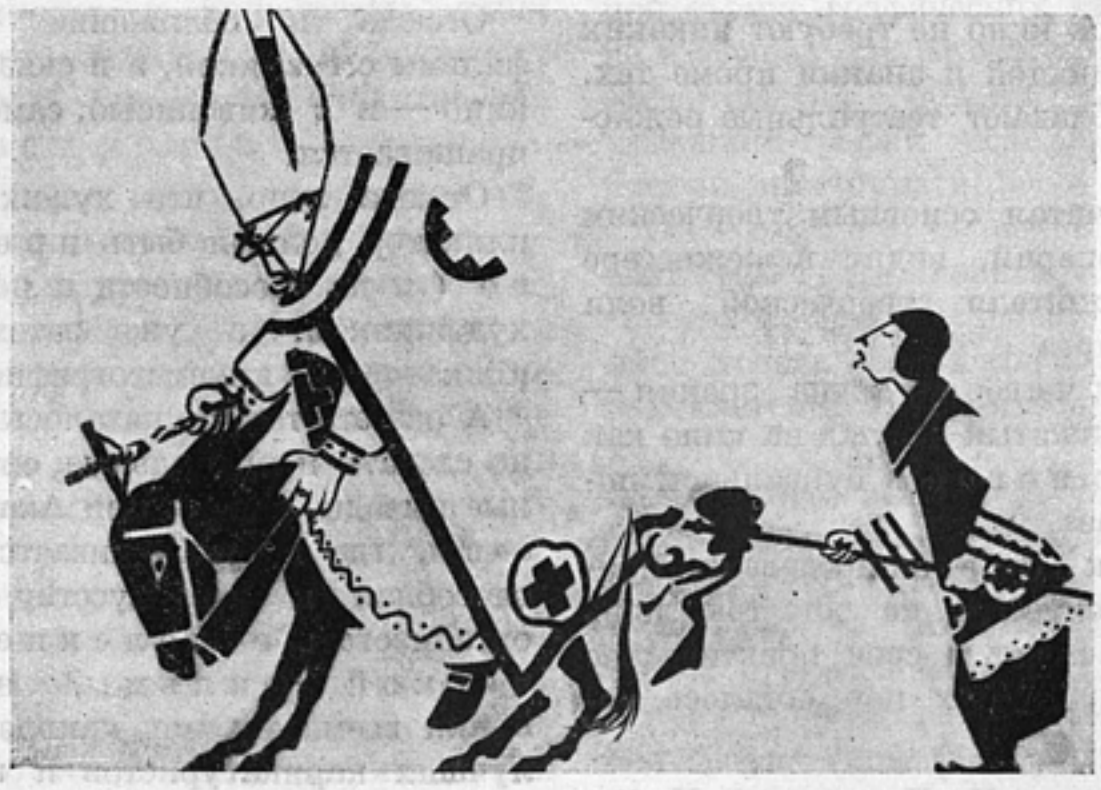
Все это отнюдь не является сказкой, но документальными фактами, свидетельствующими о том, насколько велик страх капиталистов перед советскими фильмами.

Я должна сказать еще несколько слов по поводу этих азиатских фильм, хотя возможно, что я не могу о них судить достаточно хорошо, так как я видела их в Европе уже после того, как они были урезаны цензурой.

Достоинством сюжета «Голубого экспресса» является то, что он рисует классы, но зато не дает характеров, которые помогли бы нам чувством и разумом приблизиться к этим людям.

В «Штурме над Азией» мы видим хорошую картину жизни и борьбы, но там не показано, откуда берет начало воля к этой борьбе и революционное сознание. Нужно сильнее показать взаимозависимость между жизнью и борьбой.

Еще об одном. В Китае в настоящее время продолжается многолетняя борьба. Там не в состоянии выпустить собственными силами хорошую фильму. Остается лишь надежда на то, что такая фильма, посвященная героической борьбе китайского пролетариата, будет выпущена в Советском союзе.



Кадр из графической фильмы «Крестовый поход» (к серии рисунков на стр. 24 и 25)

От „Мурзилки“ к большому искусству[1]

М. ЦЕХАНОВСКИЙ

1

Киноискусство существует не по своим, ему лишь присущим законам, — в чем еще не так давно убеждали некоторые из кинотеоретиков, — а по законам, общим для всех искусств.

Киноискусство тесно и неразрывно связано и с театром, и с живописью, и с литературой, а теперь — и с музыкой.

Однако вопрос — к какому из основных искусств киноискусство более всего тяготеет, то есть какова природа кино, — еще до сих пор остается спорным.

Одни полагают, что кино — есть новая динамическая форма изобразительного искусства, а потому творцы этого искусства и по врожденным способностям и по основной профессии должны быть художниками. Этот взгляд обычно подкрепляется ссылкой на «профессиональное прошлое» ряда выдающихся кинорежиссеров, пришедших в кино от живописи, графики, скульптуры.

Другие, не находя существенной разницы между искусством кино и театром, от режиссеров кино не требуют никаких иных способностей и знаний кроме тех, которыми обладают театральные режиссеры.

Третьи, считая основным творческим ядром — сценарий, видят в режиссере лишь исполнителя творческой воли кинодраматурга.

И наконец четвертая точка зрения — это еще не изжитый взгляд на кино как на искусство новое в буквальном понимании слова.

Эта шаткость в определении природы киноискусства не остается лишь в теории, а имеет и свои практические последствия. До сих пор осталось невыясненным: какими данными должен быть кинорежиссер наделен от природы, чему ему следует учиться и что он должен знать. Возможно ли такое положение в других искусствах? — Нет, невозможно. Поэтому в кино чаще, чем это бывает в практике других искусств, попадают люди случайные для искусства, — поэтому в кино и больше ошибок, которые выясняются иногда слишком поздно и для самого работника и для производства.

Но в обширном и многогранном деле киноискусства существует область, где вопросы о том — что это за искусство, каковы его законы и кто его творцы — не могут возбуждать столь противоречивых толкований.

Область эта — мультипликация или, говоря по-русски, — искусство графической фильмы.

Здесь вопросы эти ясны или во всяком случае должны быть ясны по той причине, что автором графической фильмы, естественно, может быть только художник, а не вообще киноработник.

Отсюда и сближение графической фильмы с графикой, а в связи с цветным кино — и с живописью, само собой напрашивается.

Отсюда ясно, что художник-мультипликатор должен быть прежде всего (и по способности и по профессии) художником, а уже затем — мультипликатором, кинематографистом.

А раз это так, то казалось бы не трудно сделать и правильные организационные выводы, как-то: при Академии художеств, где сосредоточивается наиболее способная к изоискусству молодежь, организовать отделение графической фильмы, на кинофабрики всеми мерами привлекать наших лучших карикатуристов и графиков (а таких у нас немало и с мировым именем), — все это без промаха дало бы колоссальные результаты.

---

[1] Помещая статьи М. Цехановского Н. Ходатаева и П. Сазонова, продолжаем обсуждение творческих вопросов советской мультипликации (см. «Советское кино» № 8—9).

Однако ничего подобного у нас не делается. Наоборот: в недрах кинематографии за неуклюжим англо-нижегородским словом «мультипликация» прячется та же шаткость и неизбывная путаница в понимании профессиональной и творческой сущности графической фильмы.

Общий взгляд кинематографистов на мультипликацию сводится к тому, что она производственно второстепенный и творчески ничтожный отросток большого искусства кино, а никак не отрасль графики и живописи, тем более — не самостоятельное искусство графической фильмы. А отсюда вывод: пусть себе художники рисуют, пишут картины — это их занятие, делать же бегающие и кривляющиеся на экране фигурки — это «специфика» мультипликаторов.

И преодолеть этот прочно укоренившийся взгляд не так-то легко и просто.

Режиссеры, испокон веков усвоив себе привычку вставлять в свои игровые картины куски мультипликата, вместе с этим усвоили привычку смотреть и на мультипликацию как на дело, подсобное их творчеству.

Каждый вновь приходящий на кинофабрику хозяйственник, обнаружив, к своему великому удивлению, где-то на задворках фабрики так называемый «мульти-цех», привыкает видеть в мультипликации производство третьестепенной важности и, в свою очередь, передает эту привычку своим преемникам.

Киножурналы и киногазеты наши привыкли относиться к этому искусству так, как если бы его не существовало вовсе: о нем молчат.

Наконец если многие творческие работники смежных областей искусства — художники, литераторы, композиторы — в той или иной мере уже втянуты в творческую работу над игровыми фотографическими фильмами, то графическая фильма и до сих пор осталась для них областью недоступной и закрытой.

По этим причинам искусство графической фильмы у нас прозябает вместо того, чтобы планово созидаться и, на ряду с другими искусствами, приносить помощь нашему строительству. Прозябает вместо того, чтобы технический и профессиональный уровень американских графических фильм не только достичь, но и во много раз превысить.

По этим же причинам продукция всех вместе взятых «мультицехов» наших кинофабрик выражается в выпуске, в лучшем случае, одной фильмы в год, и зритель наш редко или почти вовсе не видит графических фильм советских кинофабрик.

2

Технический, профессиональный и творческий процесс построения графической фильмы в корне отличен от процесса постановки игровых фильм.

Отличие это следует себе уяснить твердо, чтобы сущность, значение и возможности искусства графической фильмы стали нам до конца понятны.

Прежде всего следует уяснить себе, что при построении графической фильмы вся основная техника киноискусства получает совершенно иное назначение, по-иному используется.

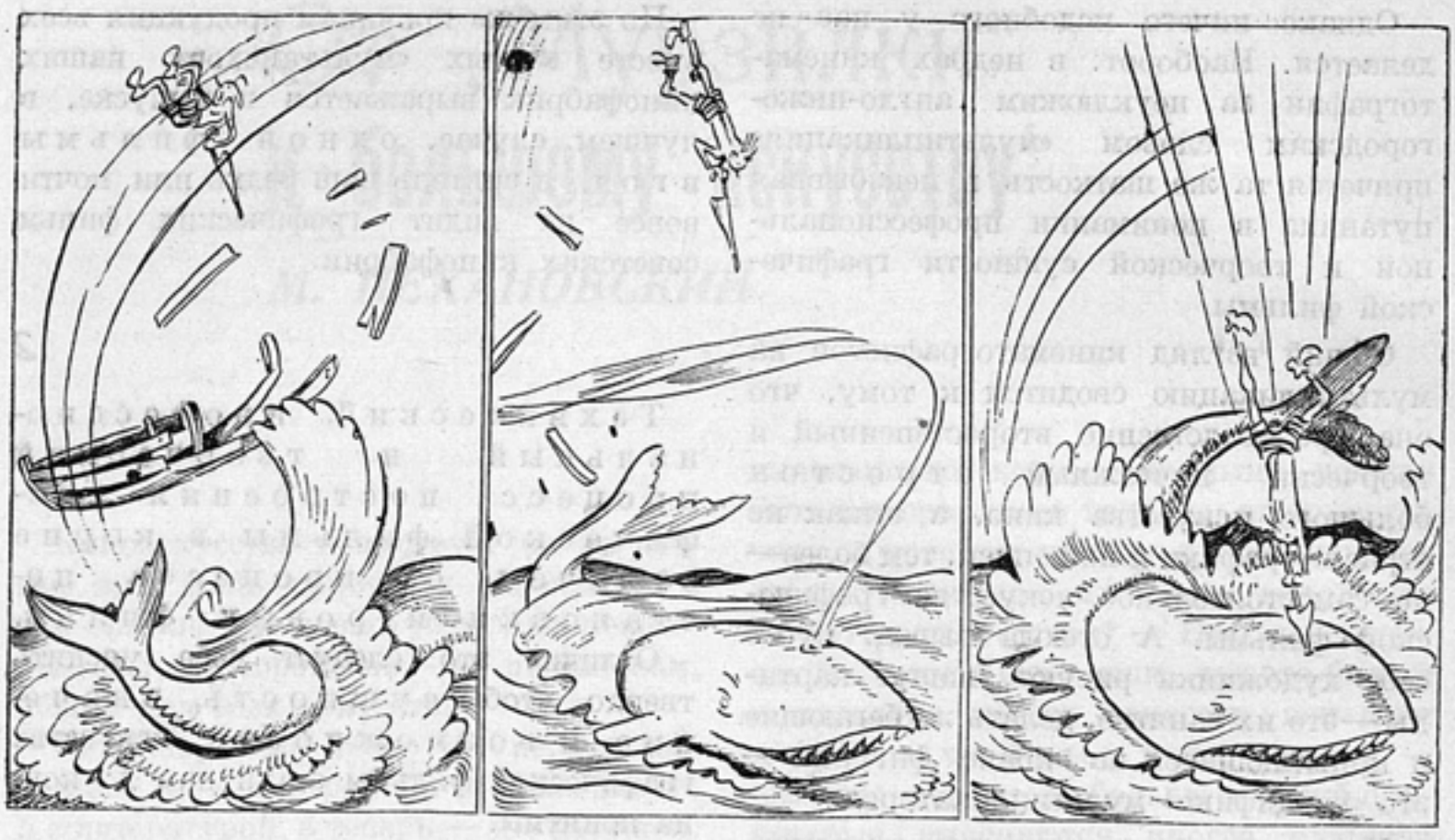
Киноаппарат, вся система которого сводится к тому, чтобы в одну секунду дать 16—24 и более кадров, используется в мультипликации для съемки черепашьим шагом — кадр за кадром.

Пленка — одно из замечательнейших технических достижений нашего времени, дающая возможность воспроизводить в движении почти все светотеневое многообразие видимого мира, — при съемке графических кадров, обычно не имеющих ни сложных свето-теневых эффектов, ни объема, ни глубины, художник-график использует простой чистый лист бумаги.

Оператор — основной творческий работник киноискусства, от мастерства которого зависит добрая половина успеха фотографической фильмы, заменяется... механическим нажатием кнопки.

Творчество актера, мастерство художника-строителя павильонов, все неисчерпаемые возможности натурной съемки, то есть все то, что составляет техническую, профессиональную и творческую основу игровой фильмы, — все это мастер графической фильмы вмещает в самом себе.

Художник графической фильмы снимает на пленку от начала и до конца



Фрагмент из серии «Похождения Евлампия Надькина»

Каждое из этих похождений построено кинематографически, это—развитой во всех сюжетных и графических деталях план комедийной графической фильмы. В этой области карикатуры Б. Антоновский не знает конкурентов

им созданный зрительный образ, тогда как режиссер и оператор творчески организуют зрительные образы, созданные актером, художником или самой природой.

В отличие от режиссеров фотографических фильм, художник строит графическую фильму с той же почти ничем не ограниченной технической и творческой свободой, с какой живописец пишет картину, композитор — музыку.

Однако возможен вопрос: это явное недоиспользование кинематографичеекой техники, не отодвигает ли оно искусство графической фильмы на какой-то второй план, как искусство полукустарное, технически несовершенное, как искусство почти ничего общего не имеющее с большим искусством кино?

Нет: как киноискусство, как искусство движения, именно графическая фильма с наибольшей выразительностью, силой и ясностью выявляет сущность и «специфику» киноискусства.

Черепаший метод съемки на деле приводит к тому, что построение каждого кадра-картинки, композиция движения внутри ряда кадров - картинок, построение всей цепи кадров в один монтажный кадр производится художником с предельной почти математической точностью. Художественная точность в построении формы и движения, — свойство, которым лишь в малой степени обладает фотографическая фильма, — сближает графическую фильму с таким точным искусством, как музыка или архитектура.

Графическая фильма не знает или, вернее, может не знать монтажа в том понимании и значении, который он имеет при построении фотографической фильмы.

Монтаж возникает здесь уже в процессе съемки, точнее: он возникает с момента засъемки второго по счету кадра-картинки: монтаж двух кадров-картинок — точность, свойственная только графической фильме.

Монтаж фотографической фильмы возникает в результате засъемки движущейся живой натуры, ритм и темп движения которой могут быть учтены лишь с весьма относительной точностью. Поэтому естественно, что при построении

фотографической фильмы формообразующий монтаж есть момент по преимуществу завершительный, тогда как при съемке графической фильмы вся монтажная структура может быть предусмотрена и построена заранее и во всех малейших деталях.

Поэтому графическая фильма, как художественная форма, может стать орудием, более точно, эластично и свободно управляемым творческой волей опытного художника, чем заснятый киноаппаратом материал в руках кинорежиссера. И это все не теоретическое голословие.

С появлением звукового кино точность и эластичность организма графической фильмы проявились с первых же шагов и в полной мере.

Только в этих свойствах графической фильмы коренится конкретная причина художественной слитности графического изображения со звуковой канвой, столь поразившей всех при первом же появлении на экранах графической звуковой фильмы.

Более того, включив и впитав в себя звук, именно графическая фильма вскрывает и в самом звуке новые свойства, о которых ранее мы могли лишь догадываться: в близком и точном соединении со смешным и смешно действующим рисунком звук проявляет неожиданную склонность быть смешным, быть карикатурным, сатирическим; звук в руках художника графической фильмы становится новым, сильнейшим орудием смеха.

Производство цветных графических, фильм — вопрос дней.

И здесь отличительные профессиональные черты графической фильмы несомненно проявятся еще в большей степени.

Если технические и художественные задачи цвета, которые предстоит разрешить режиссерам фотографических фильм, ясны каждому мало-мальски грамотному художнику (ибо задачи эти по существу уже разрешены прежним опытом театра), то проблема использования цвета в графических фильмах несомненно выходит за пределы всего профессионального опыта старых и новых мастеров живописи. Именно в графической фильме (и только в ней, а не в фотографической) цвет может стать основным (а не дополнительным и прикладным) творческим элементом фильмы. Только техника графической фильмы допускает, чтобы цвет в руках автора фильмы стал художественным орудием его творческой воли, подчиненным с такой же свободой и точностью, в какой палитра подчинена живописцу.

А раз это так, то перед мастером графической фильмы встает новая задача, невозможная для форм докинематографических изоискусств: научиться владеть основным орудием художника — цветом — в формах искусства пространственно-временного, где движение цвета будет органически слито со звуком и с развертыванием сюжета.

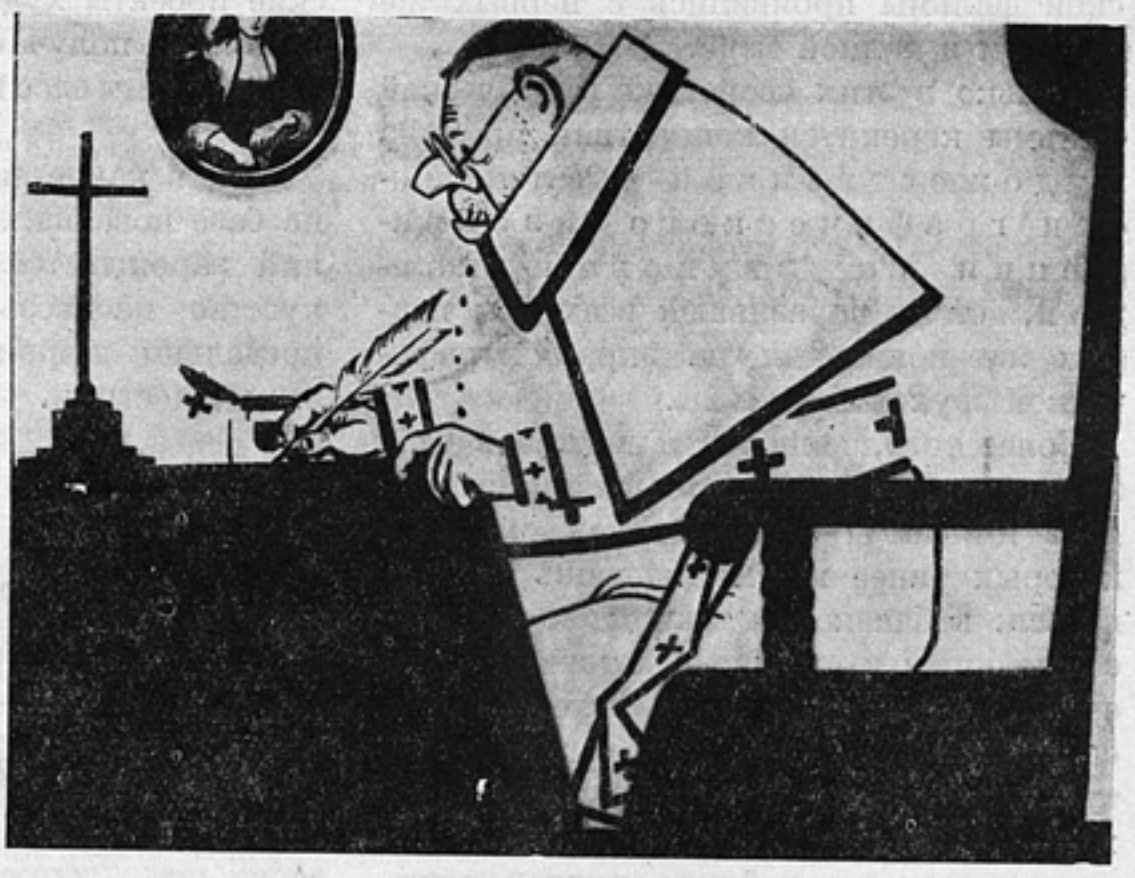
«Динамическая живопись», «цветная музыка» и тому подобные фантастические проекты художников и музыкантов прошлого получают в технике графической фильмы свое конкретное осуществление.

Так, в какие-нибудь три-четыре года, на базе новейших технических изобретений зарождается новое искусство, искусство насквозь современное, с беспредельно широкими перспективами и возможностями.

3

Поголовно все (во всяком случае все киноработники) представляют себе графическую фильму смешной, смешной

Из графической фильмы «Крестовый поход» (к серии рисунков на стр. 24 и 25)



Кадры из графической фильмы «Крестовый поход»

Эта первая графическая фильма Б. Антоновского (производство Ленинградской кинофабрики 1930—31 года) ни разу не была отмечена нашей

прежде всего и во что бы то ни стало. Иные требуют даже, чтобы «мультипликация» была бы т о л ь к о смешной и никакой иной.

И что же,— графическая фильма действительно может быть и смешной, — и эту свою возможность она блестяще доказала. Но это еще никак не служит доказательством того, что она может быть т о л ь к о смешной.

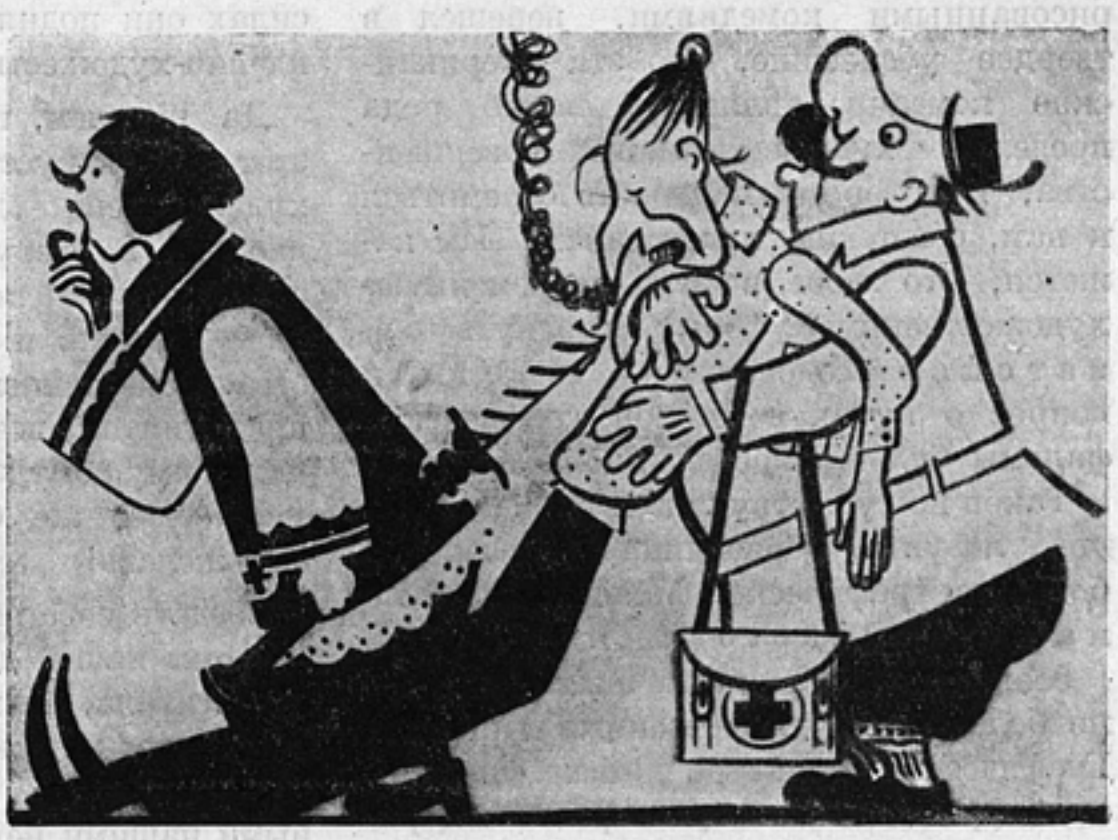
Родина смешной трюковой графической фильмы — Америка.

Здесь она имеет высоко развитую техническую базу и многочисленные кадры специалистов. Здесь это — самостоятельное кинопроизводство и крупное коммерческое предприятие. Здесь наконец кинопресса неизменно уделяет внимание техническим и профессиональным запросам этого молодого модного искусства.

В результате американская комедия с рисованными героями «Мурзилкой», «Мики-Маусом», «Котом-Феликсом» и пр. пользуется заслуженной м и р о в о й и з в е с т н о с т ь ю. По их колоссальному успеху у зрителей с ними могут разве только быть сравнимы комедии Чарли Чаплина.

Такова сила смеха этих миниатюрных, почти лишенных сюжета фильм.

Но и на этом младенческом этапе своего роста сила этого искусства такова, что ему не может быть противопо-



прессой. В этой фильме художник проявил себя исключительно одаренным кинематографистом, выше не только советских мультипликаторов, но и выше американца Диснея, автора «Мики-Мауса».

ставлено ни одно из зрительных искусств, ибо никогда зрительное искусство не обладало столь неограниченной свободой творческой деформации образа, а главное свободой деформации движения этого образа, какой обладает искусство графической фильмы.

Оживленная карикатура, то есть смешной рисунок в смешном движении, подкрепленный смешным звуком и смешным сюжетным положением, — вот что представляет собой графическая фильма на американском «мурзилочном» этапе своего развития.

Советский зритель упорно требует веселых комедий, а мы, киноработники, упорно не видим или не желаем видеть, что в наших руках, в недрах наших кинофабрик лежит неиспользованное нами орудие смеха огромной небывалой силы.

Но мы никогда не найдем правильного организационного и творческого пути для советской графической фильмы, если основной и почти единственной предпосылкой поисков этого пути будет, как это было до сих пор, некритическое увлечение американским «Мурзилкой».

В среде киноработников давно уже укрепился ошибочный взгляд на графическую фильму как на искусство, творческая сфера которого ограничена жанром смешных почти детски-легкомысленных комедий. Теперь взгляд этот, подкрепленный увлечением американскими

рисованными комедиями, перешел в твердое убеждение, что эти американские комедии являются своего рода пределом художественного совершенства, к которому надлежит стремиться и нам, советским художникам. Им кажется, что если в эту «современную» художественную форму втиснуть *советское* содержание, то этим и вопрос о путях советской графической фильмы будет разрешен окончательно.

Таков по существу смысл парадоксального лозунга, обращенного к нам, работникам графической фильмы: «*дайте нам советского Микки-Мауса*».

Американские «мурзилочные» фильмы — не более как художественный примитив. Графическая культура этих фильм — культура дешевых бульварных юмористических журналов. Все даже наиболее талантливые мастера американских графических фильм (в том числе и знаменитый Уолт Дисней) — художники не высокого уровня. Блестящие киномастера, в плане художественном они — ремесленники, дающие в течение ряда лет трафаретную, по существу антихудожественную продукцию, — и только благодаря изумительной техники звуковой кинематографии, соединяющей в единый художественный эффект рисунок, звук и цвет, незатейливое творчество этих посредственных карикатуристов завоевывает экраны всего мира.

Фильмы эти по-своему хороши, их можно или целиком принять или целиком отвергнуть, но требовать от них больше того, что они могут дать,—бессмысленно.

Никогда и ни при каких условиях искусство это и его мастера не смогут выйти из сферы беспредельно смешных, по содержанию пустых, по форме антихудожественных фильм. Никогда не в силах они подняться на более высокую идейно-художественную ступень.

Да впрочем, никогда задача поднять этот вид искусства на более высокую художественно-идейную ступень и не входила в сферу коммерческих интересов американского кинопромышленника — хозяина и идеолога этого искусства. Ремесленный уровень мастеров его предприятия всегда полностью обеспечивал ему сбыт этого модного кинотовара, — чего же больше оставалось ему еще желать!

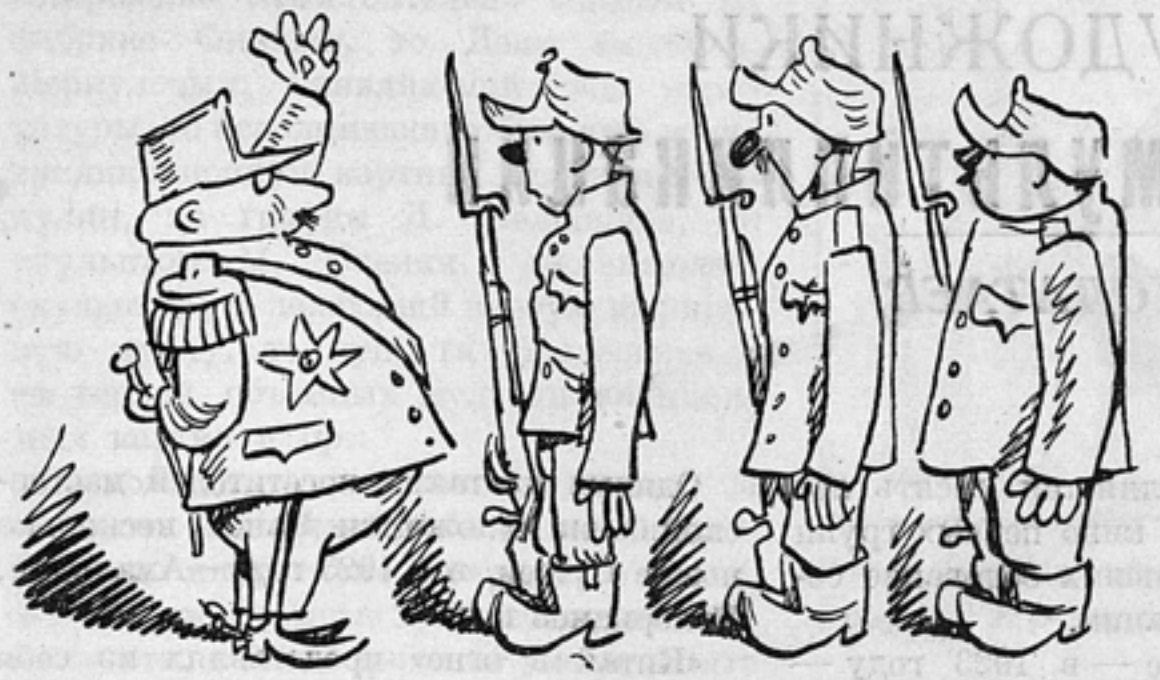
Создать советскую комедию, какие бы стороны нашей действительности она ни затрагивала, не могут мастера, стоящие на низком художественно-идейном уровне, — это уже доказано многочисленными нашими неудачами в этой области.

Поэтому нам нет нужды, следуя лозунгу «дайте нам советского Микки-Мауса», *втискивать советское содержание в антихудожественную форму американского искусства*.

Делать нам это нет нужды оттого, что, во-первых, из этого кроме чепухи ничего не выйдет, во-вторых, оттого, что едва ли найдется другая страна, обладающая таким резервом первоклассных графиков и карикатуристов, каким обладает наша страна, и уже наверное ни одна другая страна не может использовать свои художественные силы так рационально, как это можем сделать мы, если захотим. Но в том-то и дело — на этом участке киноискусства мы до сих пор еще точно не знаем, чего мы хотим.

Только художники совсем иного уровня могут создать нужное нам искусство графической фильмы, — их и следует

Эскизы Антоновского к фильме «Иосиф Швейк»



Эскиз Антоновского к фильме «Иосиф Швейк»

нам в первую очередь вовлечь в это дело.

Но еще важнее — это создание учебной базы для выращивания новых кадров профессионалов, ибо искусство графической фильмы ставит перед художником задачи, часто выходящие за пределы всего его прежнего опыта, требует от него приобретения новых навыков, новых знаний и не только в области изобразительного искусства, но и в смежных областях искусства, — а всего этого не всегда можно потребовать и получить от уже сложившихся мастеров-графиков. Мешает этому и некоторая замкнутость интересов современного изоработника.

Но все эти организационные мероприятия тесно связаны с общей принципиальной установкой. Необходимо в корне изменить наше отношение к этому молодому искусству, как к искусству производственно-второстепенному, кустарному, к которому всерьез и требований-то никаких не предъявишь: посмешила фильмочка — и за то спасибо.

Нет, не таковы перспективы этого еще юного искусства, искусства, находящегося лишь в самой первоначальной стадии своего роста, не таковы перспективы советской графической фильмы.

Творческая амплитуда этого искусства столь же обширна и многогранна, как и творческая амплитуда живописи и графики во всем ее объеме.

Оставаясь по форме искусством пространственно-временным (киноискусством чистейшей воды), графическая фильма вмещает в себя все возможности киноискусства. Все задачи, которые когда-либо ставились перед изоискусством и им разрешались, могут быть поставлены и перед искусством графической фильмы и им разрешаться.

Мультипликация — не киномарионетка, не театр кукол, и не театр, и не кино. Это — изобразительное искусство, сохраняющее всю присущую ему свободу художественной деформации образа, но отделенное от своей статической, чисто пространственной природы и поднятое на новую более высокую ступень. Это — новая, пространственно-временная форма изобразительного искусства.

Только с этой точки зрения может быть установлен правильный критерий в определении художественной и идейной ценности графических фильм нашего времени и только с этой точки зрения станет понятным — каков должен быть организационный и творческий путь советской графической фильмы.

Вовлекая в работу над созданием советской графической фильмы наших лучших мастеров графики, организовав факультет графической фильмы при Академии художеств, мы без риску и наверняка добьемся блестящих результатов, о которых и мечтать не могут кинопромышленники Америки и Европы.

Нам нет нужды, вдоволь насмеявшись над американским «Мики-Маусом», морщить лбы, лукавить и искать компромиссных кривых путей, когда к созданию советской графической фильмы перед нами путь прямой и верный.

Художники в мультипликации

Н. ХОДАТАЕВ

В этом году исполняется десять лет с момента прихода в кино первых групп художников, положивших основание советской мультипликации.

Правда, и раньше — в 1923 году — были уже сделаны первые шаги в этой области. Так, Николаем Ивановым была сделана небольшая рисованная фильма «Советские игрушки». Бушкин в Культкино начал делать что-то по научной мультипликации, что-то пытались изобрести в этой области З. Комиссаренко вместе с А. Кузнецовым. Но только в 1924 году неорганизованные, случайные до сих пор выступления завершились решительным вступлением ряда художников на путь мультипликации. С этого периода началось методическое и упорное освоение новой техники, несущей с собой невиданные до тех пор художественные возможности — рисунок в движении. В том же году в ГИКе, в Москве, была организована экспериментально-производственная мастерская.

Организаторы мастерской З. Комиссаренко, Ю. Меркулов и Н. Ходатаев выпустили первую фантастическую графическую картину «Межпланетная революция», представлявшую собой пародию на известную протазановскую фильму «Аэлиту». Это было летом 1924 года, а осенью того же года было приступлено к работе над колоссальной картиной, непревзойденной до сих пор по своим размерам, — «Китай в огне». Коллектив был увеличен. Из Вхутемаса были приглашены художницы Зинаида и Валентина Брумберг, Блатова, ранее работавшая по «Межпланетной революции» художница Ольга Ходатаева, художник Кузьма, гиковец Максимов и целый ряд других товарищей, которые, не будучи постоянными работниками, заходили в мастерскую, знакомились с производством, кой в чем помогали и, уходя, пропагандировали новое искусство среди других художников.

Одними из таких посетителей мастерской были художники Вано, несколько позже Сутеев, а в 1925 году—Амальрик, Валерианов и др.

«Китай в огне» представлял из себя сатиру на капиталистических эксплоататоров Китая. В ней была сделана дерзкая и нескромная попытка для состояния мультипликационной техники того времени — дать средствами графического рисунка полноценное кинематографическое произведение. На серьезном содержании, проникнутом трагическими моментами, с глубокими символическими обобщениями, картина не имела ничего общего с установившимся позже взглядом на мультипликацию, как веселый пустячок. Колоссальная картина, сделанная почти исключительно техникой шарнирной марионетки, при всей значительности изобразительной стороны не могла не заставить задуматься над примитивностью и ограниченностью в движении. Поэтому в следующие годы дальнейшие поиски художественной формы стали отталкиваться от техники мультиплицирования, обеспечивающей богатство движения рисунка. С живописных трактовок своих фонов и марионеток художникам пришлось перейти на сухой графический рисунок, постепенно принявший ту безличную мультипликационную форму, которая типична для так называемой «мультграфики», связываемой со спецификой мультипликации.

Параллельно с гиковской группой начал работать ряд небольших коллективов, которые, обзаведшись аппаратами, тоже стали «накручивать» мультипликацию. Среди них выделилась группа художника А. Иванова.

Интерес вокруг этого молодого, заманчивого по своим динамическим возможностям искусства среди художников был довольно большой.

Приблизительно в это время им заинтересовывается тоже Ротов, который,

совершенно самостоятельно снимает на фабрике Совкино, то Дени вместе с Меркуловым, оживляющий свои карикатуры, то исполняющий объемную мультипликационную картину художник Никулин, то график Д. Мельников, то скульптор М. Оленин, оживляющий скульптуру и делающий первую шарнирную куклу, то супруги Бендерские с их серией объемных мультипликационных картин и пр.

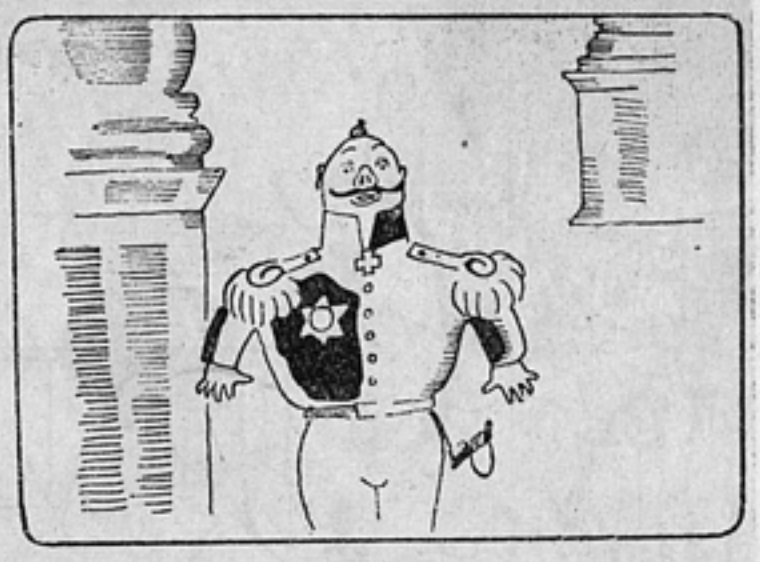
Художники, пришедшие в кино, за немногим исключением были энтузиасты, которые, интуитивно чувствуя за новым искусством огромные художественные возможности, в то же время не умели обнять те колоссальные технические трудности, которые становились на их пути. И те из них, которые были раньше связаны с производством, почувствовав, что новое искусство требует больших жертв, после первых же удовлетворивших их любопытство опытов постепенно отсеялись.

Остались только группы пионеров этого дела: маленький коллектив при Межрабпом-Русь, организованный Ю. Меркуловым (ушедшим в 1925 году из гиковской группы) вместе с художником Д. Черкесом и И. Вано, гиковский коллектив, отсеявшийся после своей ликвидации и составивший так называемую группу Ходатаева, и коллектив Иванова. Эти группы и значительно позже образовавшиеся объемная Птушко, Ленинградская группа художника Цехановского и др. надолго погрязли в тяжелой и неблагодарной для художников-станковистов мультипликационной работе.

Кинопроизводство долго не интересовалось мультипликацией как самостоятельной формой киноискусства, оценивая его только с прикладной стороны. Спрос на прикладную мультипликацию в виде вставок в научные картины, коротенькие дешевые рекламы, динамические заставки, концовки и надписи, не требуя от художников большой квалификации, требовал значительного количества мультипликаторов.

Наши маленькие художественные коллективы буквально утонули со своими художественными идеями в море подобного спроса.

Вокруг нас выросли большие громоздкие мастерские в роде союзкиновских в 1929-30 годах, где мог работать кто



Герой фильмы «Органчик»
Графика Н. Ходатаева

угодно, но только не квалифицированные художники. Кроме этих разбухших за счет прикладной вставочной мультипликации мастерских вокруг киноорганизаций появились кустари, ловкие халтурщики, предприимчивые дельцы, которые, пользуясь большим спросом на вставочную мультипликацию, делали на этом источник обогащения.

Среди художников активная заинтересованность первых дней заменилась брезгливым отношением к мультипликации как к области сплошной халтуры, где настоящего искусства нет и где единственный смысл заключается в возможности подхалтурить, и то при условии работы на стороне, то есть кустарем.

Все это создавало ненормальные условия для развития мультипликации.

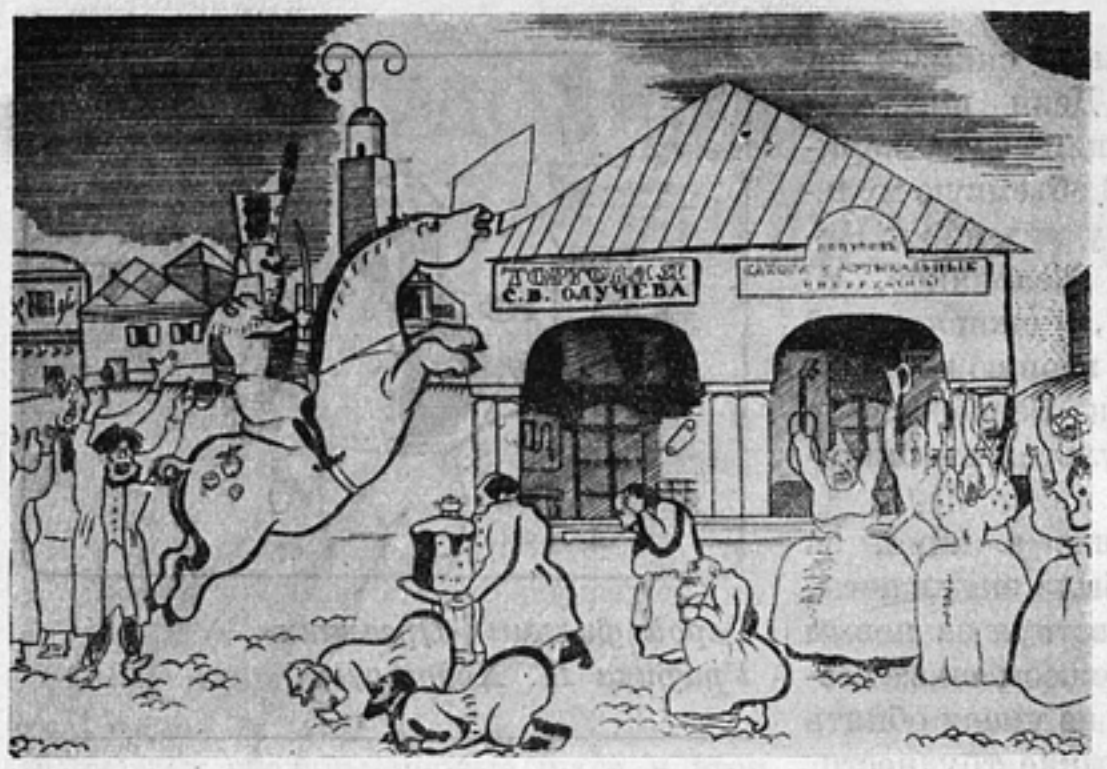
Все те художественные мультфильмы, которые были сделаны за этот период, были обязаны исключительно творческой энергии пионеров, упорно неотказывающихся от первых художественных мечтаний, приведших их в кино.

Художественные мультфильмы делались в продолжение двух лет, как «Сенька Африканец», «Барон Мюнхгаузен», «Новоселье Пушкина» и др.

Экран их почти не видел, знали о них понаслышке и менее всего художники.

Никогда ни один художественный журнал не счел необходимым заинтересоваться этим искусством, заинтересоваться художниками, которые там работают, их опытом, их устремлением, их творческими индивидуальностями.

Кинопресса, в свою очередь отвечая установившемуся в кино мнению о мультипликации как о производстве третье-



«Органчик» Встреча градоначальника из г. Глупова Графич. оформлен. сцены Г. Ечеистова Постан. реж.-худ. Н. Ходатаева

степенном, уделяла ему в виде подачки снисходительного внимания раз в год заметочку под пресловутым заголовком «Мультипликация на задворках».

И это искусство даже не на дворе, а где-то за дворами кинематографии и изискусства, все же выросло, и о нем можно и должно говорить как об одном из ярких явлений в современной художественной жизни.

Настоящий момент является поворотным в жизни мультипликации.

Объясняется это двумя факторами. С одной стороны, — требованием занимательности, которое настойчиво предъявляет советский зритель нашему киноискусству, с другой — наличием большого производственного опыта, накопленного художниками-мультипликаторами за это время, наличием таких больших, не плохо оборудованных мастерских, как межрабпомовская мастерская и фабрика мультфильм Московского кинокомбината.

Это уж не мелкие кустарные ячейки на задворках, а большие производственные единицы, усвоившие весь десятилетний опыт советской и технику американской мультипликаций.

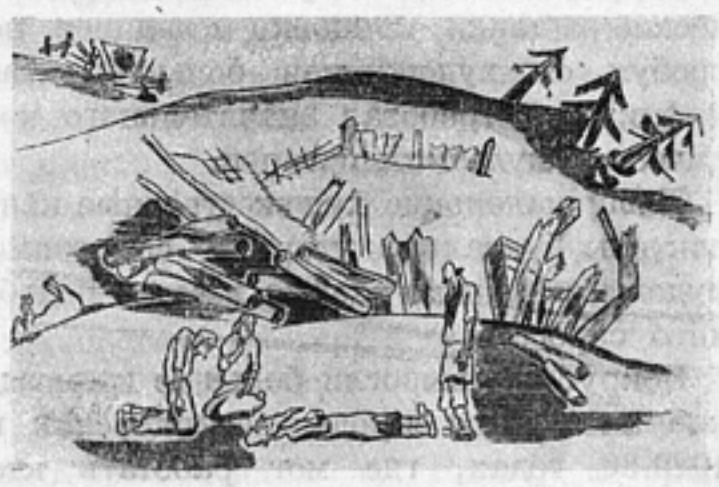
Их коллективы, кроме ведущих работников пионеров - энтузиастов Вано, Сутеева, сестер Брумберг, Амальрика — в Межрабпоме, Ходатаева, Ходатаевой, Птушко, Черкеса — в Московском кинокомбинате, Цехановского, Григорьева— в Ленинграде, Левандовского — в Одессе, имеют целый ряд прекрасных мастеров, хороших рисовальщиков, графиков и опытных мультипликаторов Белякова и Бабиченко — в Межрабпоме, Кузнецова, Мокиль — на Московском кинокомбинате. Все эти люди в большинстве — с законченным художественным образованием, с большим производственным стажем.

Вокруг них группируется целый ряд работников менее опытных, являющихся помощниками различной квалификации.

Какая же роль ложится на художника в художественной мультипликации?

Прежде всего художник в мультипликации должен помнить, что он пришел в кино не для того, чтобы растворить свою изоспецифику целиком и без остатка в специфике кино. Взгляд, что движение — это все в мультипликации, так же вреден, как и обратная точка зрения. Но такой точки зрения не существует

«Органчик». Разбитая деревня Графич. оформл. сцены Кузнецова Постан. реж.-худ. Н. Ходатаева



«Органчик»
Конец торжества
Графич. оформл. сцены
Д. Черкес
Постан. реж.-худ.
Н. Ходатаева

с момента прихода художников в кино: одной графикой здесь фильму не сделаешь. Тяжелый путь по овладению техникой движения отвлек многих наших мастеров от культуры рисунка.

Вместе с упрощением рисунка, как необходимым следствием искания новой формы, наиболее удобной для техники мультиплицирования, зачастую терялась его острота, в результате чего получалось не столько упрощение, сколько опрощение рисунка. Обычно последнее обстоятельство объяснялось спецификой мультграфики, необходимостью делать рисунок на обтекаемых закругляющихся линиях, давать сплошные заливки и пр. Никто не спорит, что подобные рисунки, особенно опрощенные в типаже до «Мурзилки», где типичное и характерное растворяется в весьма условные кукольные формы, гораздо более удобны и легки в процессе размножения.

Они требуют для своего размножения менее квалифицированных рисовальщиков, и мурзильячий типаж легче сохранить от искажений в процессе фазования рисунков.

Но если это служило некоторым оправданием в процессе роста мастерских и освоения сложного метода диференциации труда, то в настоящее время, когда мастерские выросли, когда мы имеем если не идеальные кадры рисовальщиков, то во всяком случае в среднем своем составе приличных, всякое приобеднение возможности дать высокого качества рисунок не может быть оправдано.

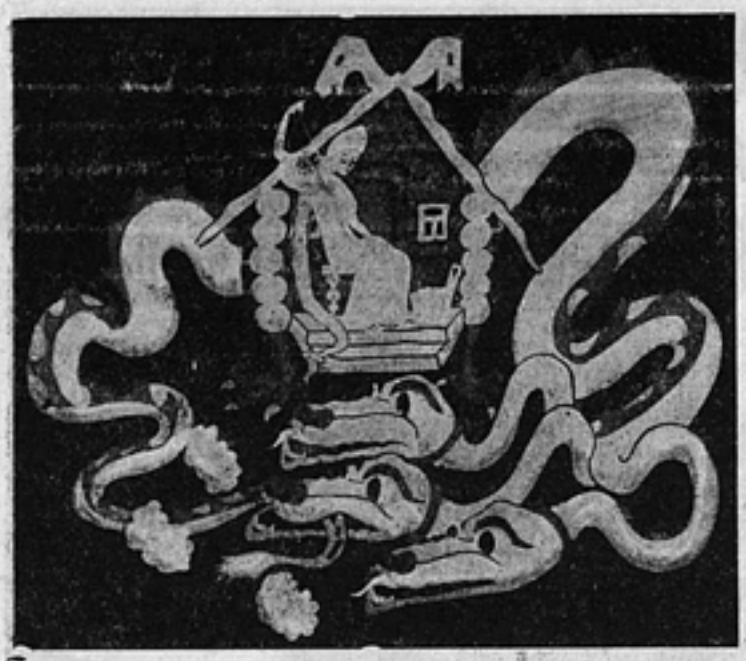
По этому положению движения прежде всего должна быть создана антитеза — рисунок и графика.

Художник, идущий работать в мультипликацию, должен помнить, что он идет туда не для разбазаривания своего изоопыта, а наоборот — для еще большего усовершенствования в рисунке и графике. В идеале он должен быть рисовальщиком не хуже прославленных древних японских.

Он должен быстро и точно представлять себе любые раккурсы человека и животных. В моей практике было немало примеров, когда как будто приличный график, придя в мультипликацию, не мог легко и быстро нарисовать самые простые раккурсы. Это потому, что многие художники, воспитанные на рисовании со статической натуры, не имеют не только необходимых точных представлений о всем богатстве положений человеческого тела, но и не приучены представлять себе его без модели.

Другая задача, которую перед собой должен поставить художник, это — нахождение той графической выразительности, которая, удовлетворяя технике мультипликации и световой особенности кинопроекции, давала бы максимум впечатления.

Художник должен найти своей графике то благородное упрощение, кото-



«Царь Дуранда»
Сцена из подземного царства
Графич. оформл. Зинаиды Брумберг

рое ничего общего не имеет с опрощением.

Это самая трудная задача.

Время, обычно короткое для восприятия той или иной композиции кадра, не допускает такое оформление, при котором излишняя загрузка изобразительными элементами только будет мешать восприятию.

В данном случае богатство будет заключаться в максимальной выразительности за счет простоты.

Движение, которое обычно выдвигают антитезой графике, не всегда ею является. Очень часто движение дает графике еще большую выразительность, как бы выделяя те графические моменты, которые обычно в статике не заметны. Антитезой движение является только там, где оформление графическое не учитывает характер движения. Тогда действительно получается, что эффектно задуманные в статике графические формы теряют свою эффектность и даже вовсе смазываются, получая движение. Разочарованный художник готов притти к убеждению, что графический эффект вовсе не необходим в движении, что любой графический примитив может быть оправдан, если дано эффектное движение.

Отсюда все внимание в графическом выполнении обычно переносится с движущихся предметов на абсолютно неподвижные, каковыми обыкновенно бывают фоны — те бумажные декорации, на которых играют наши герои. На определенной стадии нашей работы, когда перед техникой мультиплицирования был сдан ряд позиций на богатство изобразительной формы, художники за счет оскудения изобразительной формы своих персонажей отыгрывались на фонах, создавая тем самым существенный разрыв в художественной форме между теми и другими.

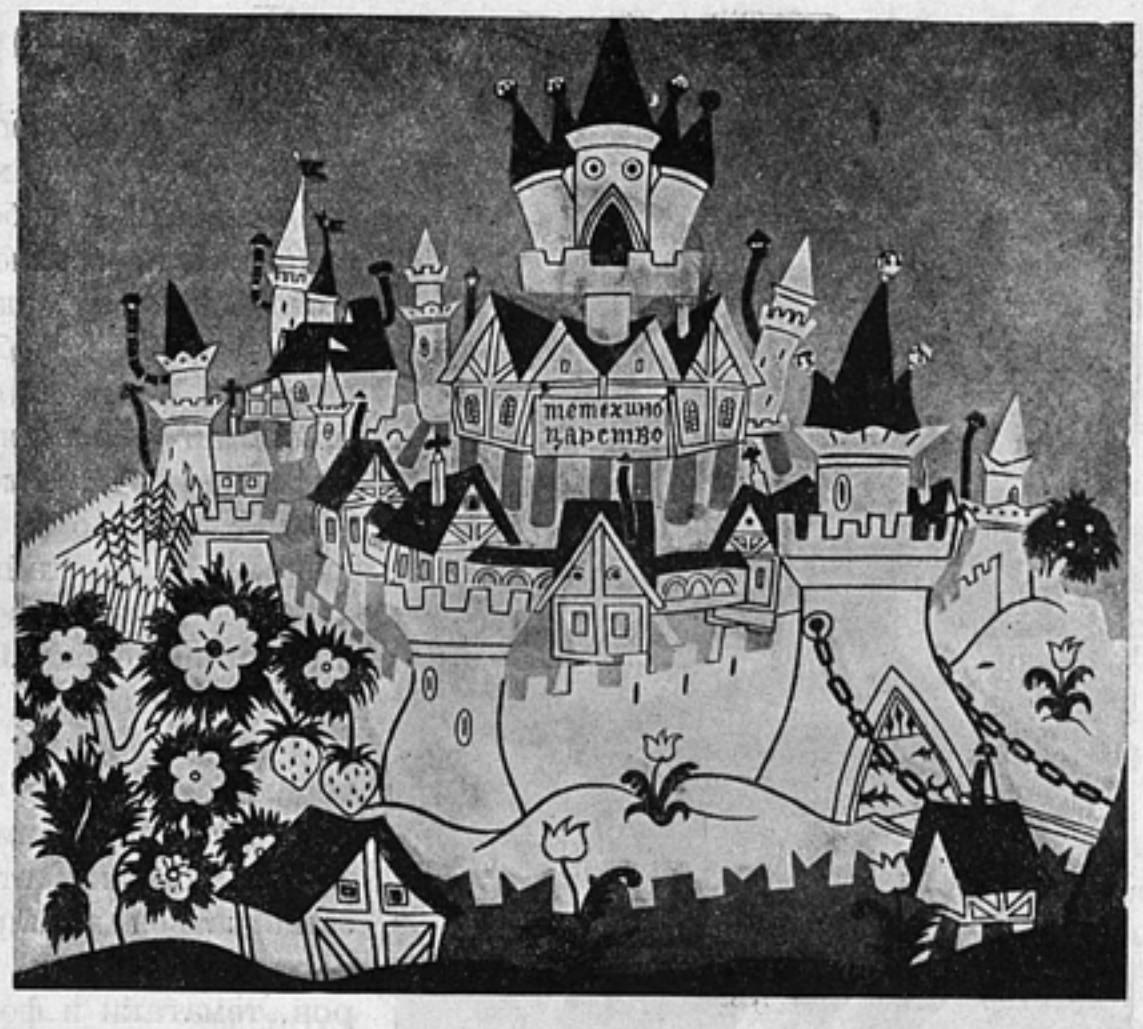
Так были сделаны «Сенька Африканец», «Одна из многих» и другие.

Если в дальнейшем это положение было несколько исправлено, то все же установившаяся традиция опрощать рисунок в движении осталась и до сих пор. В «Органчике», несмотря на огромное внимание, которое было уделено графическому оформлению, наиболее слабые места пали на движущиеся объекты рисунка. В «Царе Дуранде» если пропорция между графическим оформлением динамических моментов со статическими почти не нарушена, то во всяком случае не ценой стремления выйти из обычного мультипликационного художественного примитива в графике.

А выходить из примитива необходимо.

Мы находимся на такой стадии своих мультдостижений, когда техника не будет уже отнимать у нас почти 90% всей творческой энергии. Путем диференциации труда, которая усвоена во всех наших мастерских, наиболее творческие работники могут быть разгружены на углубление художественного качества мультипликации как в области движения, так и в области графики.

«Царь Дуранда» Полет коня
Графич. оформл. сцены Валентины Брумберг



«Царь Дуранда»
Тетехино царство
Графич. оформл.
сцены И. Вано

Заготовка фонов, типажа, основных наиболее ярких игровых положений должна сосредоточиваться в руках наиболее квалифицированных графиков и рисовальщиков.

С этой стороны необходимо продумать и вопрос привлечения графиков со стороны, которые под руководством ведущих работников режиссеров-мультипликаторов и их ассистентов могли бы оказаться полезны для поднятия изобразительной культуры мультипликационного рисунка.

Опыт привлечения Ечеистова и Черкеса над работой графических заготовок в «Органчике» и Покровского в «Дуранде» показали возможность такого сотрудничества.

Я согласен с Цехановским, что нашей советской мультипликации стыдно плестись за американской мультипликацией при наличии тех производственных условий, которые у нас имеются, той высокой графической культуры, которой по праву могут гордиться наши советские художники, тех неисчерпаемых по своему разнообразию тем, которые может и должна использовать наша мультипликация.

«Мурзилка», — отвлеченная кукла, комизм которой строится на сочетании реальной формы движения с ирреальностью самой фигурки,—при всей заманчивости приема не может быть проблемой для советской мультипликации.

Жанр «Мурзилки» не способен вложить в себя ни многообразия содержания, ни многообразия художественных образов и приемов выражения.

При чрезвычайной скудости своего содержания «Мурзилка» постепенно изжил себя, как только ассортимент трюков и приемов, оказавшихся вовсе не бесконечными, был до конца исчерпан и использован.

И если в Америке мы наблюдаем кризис мурзильячего искусства, то тем более нелепо возиться с «Мурзилкой» нам. Пересаживать механически приемы, стиль «Мики-Мауса» в наше мультпроизводство—занятие не только бесполезное, но и вредное.

Будет ли советский «Мики-Маус» называться Ежиком, Кляксой или еще как, — это не спасет его от неминуемой гибели и только затормозит нормальный органический путь советской мультипликации.

Десять лет тому назад художники, пришедшие в кино, поняли свой путь как путь создания графической кинематографии.

Это в то время звучало дерзко и недостаточно обоснованно. Неудачи на этом пути, легкий и соблазнительный путь в пределах ранее установившейся фор-

Шеф полиции из фильмы «Гулливер»
Кукла работы С. Мокиль

мы американской мультипликации, дикая кустарщина как в оборудовании мастерских, так и в методе по преимуществу индивидуальной работы или небольшими замкнутыми коллективами, жестоко сбивали с этого пути и заставляли итти на компромисс со своей художественной совестью.

Пройдя тяжелый десятилетний путь, добившись общественного внимания к своему искусству, поставив на настоящие производственные рельсы свои мастерские, воспитав большое количество кадров довольно опытных мультипликаторов, наши ведущие художники должны отдать себе отчет за весь пройденный путь и перед лицом советской общественности найти свое художественнсе «я».

Прятать это «я» за пресловутой спецификой мультипликации, оправдывая этим всякую беспринципность и аполитичность в вопросах своего искусства, не приходится.

Специфика со своими задворками, где было темно и где художники, предоставленные самим себе, могли перед непосвященными безапелляционно оправдывать любой свой шаг, уже не может по-прежнему быть любезным слугой на этот случай. Техника современной мультипликации расширила узкий круг специфики, и не только для самих мультипликаторов, но и для многих непосвященных в ее тайны ясно, что круг художественных возможностей мультипликации необычайно широк и далеко не исчерпывается приемом «Мурзилки».

Путь советской мультипликации совершенно отличен от американской.

Самое существенное отличие советской мультипликации от американской будет заключаться в широте ее художественных устремлений, в разнообразии жанров, тематики и формальных приемов.

Прием «Мурзилки», ограничивающий изобразительные средства графики, сводящий на уровень нетребовательного вкуса торопливого читателя страничек смеха бульварных журналов, не может быть приемлемым для советских художников.

Оправдывание «Мурзилки» кинематографией относится к числу спекулятивных аргументов, распространенных среди кинематографистов. Как только дело касается перенесения опыта изобразительных, драматических искусств, литературы в кино, начинаются протесты и гордые позы. «Не тронь нас, — мы сами с усами, — у нас свое, отличное от всех других искусство со своей спецификой».

Забывают при этом, что кинематограф — это только техника, с помощью которой достигается синтез искусств, среди которых изобразительные наравне с драматическими занимают самое крупное место.

А специфика кинематографии — в этом синтезе, где техника должна играть подсобную роль, но не отправную.

Итак, художники — мастера графики и рисунка, пожалуйте к нам со своей изобразительной культурой и все вместе давайте поднимем на невиданную высоту новое свежее искусство, искусство неограниченных возможностей, искусство динамической графики.

„Иввостон“

П. САЗОНОВ

Со времени появления звукозаписи на пленке, за рубежом и у нас, в СССР, техническая и художественная мысль занялась проблемой искусственного звука: «звука из ничего», «рисованного звука», «мультзвука», «звука из бумаги», называемого по-разному вследствие различных методов, которыми те или иные изобретатели подходили к разрешению этой проблемы.

Теоретически «рисование звука» и съемка его на кинопленку сводится к следующим основным положениям:

«Звуковая дорожка» кинопленки при записи на ней мелодии человеческого голоса или любого звучания несет на себе ряд сейсмографических, чрезвычайно сложных кривых.

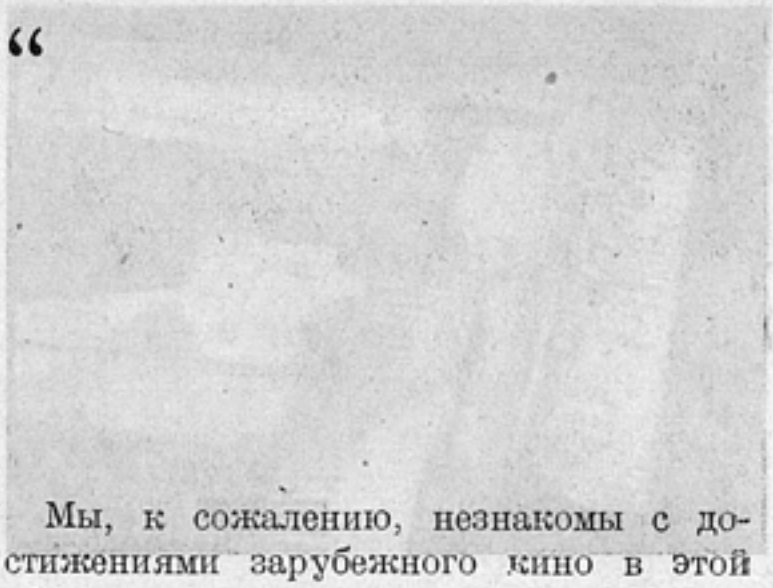
Разложение сложной кривой звукозаписи в ряд Фурье дает возможность все разнообразие этих кривых выразить в идентичных им геометрических формах, дает возможность расшифровки тембра и графического изображения звука.

Количество звуковых колебаний (периодов) любого тона вычислено теорией акустики с предельной точностью уже давно.

Известно например, что в малой октаве тон «la» имеет 216 колебаний в секунду и что именно от количества колебаний зависит высота звука.

Переходя от теории к практике «рисованного звука», вытекает, что если надо графически воспроизвести тон «la» на кинопленке, необходимо в каждый кадр вместить девять графически идентичных периодов (кривых) той или иной формы.

Тон «la» будет звучать с экрана, так как пленка, пропускаемая на звуковоспроизводящем аппарате, проходя 24 кадра в секунду, даст на звуковой дорожке $24 \times 9 = 216$ колебаний в секунду. Это — аксиома и вместе с тем одна из основ техники графического изображения звука на кинопленке.



Мы, к сожалению, незнакомы с достижениями зарубежного кино в этой области; сведения об этих достижениях имеются, но проскальзывают к нам отрывочно и глухо, так как совершенно засекречены вследствие капиталистической боязни конкуренции.

У нас, в СССР, первые опыты графического изображения звука на кинопленке были начаты тов. Авраамовым вместе с художником-мультипликатором Н. В. Воиновым, нашедшим способ съемки рисованного звука по кадрам (не мультипликат). Воинов вскоре же отделился от Авраамова и стал работать самостоятельно.

Значительно позднее этим же стал заниматься Шолпо в Ленинграде.

Наша печать очень редко высказывалась по поводу работ всех этих групп, и регулярных сведений об их достижениях у нас не имеется.

Авраамов, после разрыва с Воиновым, взял вначале довольно широкий размах в проведении своих опытов, но основная его ошибка состояла в том, что в своих опытах он пошел по линии исключительно музыкальных исканий.

Мечты Авраамова о будущем рисованного звука, его мечты об искусственной речи так и остались пока мечтами: его «гомункулюс» не сказал до сих пор ни «папа» ни «мама».

Шолпо в начале 1933 года показывал Союзфильму мультипликационную картину «Симфония мира», но она оказалась несовершенной по своему звучанию, и производственного значения опыты Шолпо и его метод «рисованного звука» пока не получили.

Воинов, работая самостоятельно над искусственным звуком, отбросив в сторону исключительно музыкальные эксперименты, с самого же начала работ над методом графического воспроизведения звука (1931 год) взял установку на практическое применение этого способа

Наложение готовых «гребешков» на звуковую дорожку кадра

к потребностям кино вообще и мультипликации в особенности.

Перед ним сразу же встал целый ряд задач первостепенной важности, которые были разрешены в гораздо более долгий срок, чем можно было это сделать при надлежащей поддержке киноорганизаций и при достаточном сочувствии общественности.

Заранее разработанный план установил постепенность в разрешении задач, дав возможность шаг за шагом освоить целый ряд проблем.

Первый этап — нахождение способа графического изображения и возможного упрощения съемки музыкальных звучаний, от самых низких до высоких тонов (в пределах слышимости) — пройден целиком.

Фальшивых нот не может быть; мелодия любой высоты и частоты звучит с экрана в заданной постепенности и длительности.

Выработаны стандартные формы заготовок, дающие возможность снять на кинопленке любую мелодию в любой тональности.

Хроматическая гамма — доказательство блестящего преодоления первого этапа.

Следующая задача—построение тонов, сложенных один с другим (аккорды) с одновременной синхронной съемкой зрительного образа, ускорение темпа мелодии—разрешена в отрывке «Пляска медведя».

В этом эксперименте еще нет надлежащей нюансировки звучания, звук несколько деревянен и резок,—это объясняется тем, что фактически синхронная съемка пляшущего медведя производилась еще до нахождения способа заготовки нот в виде бумажных гребешков и до открытия способа съемки методом наложения (суперпозиции).

Упомянутая выше хроматическая гамма, снятая методом суперпозиции, исторически освоена значительно позднее, чем способ рисованного звука и рисованных цельных аккордов (пляшущий медведь), от которого в дальнейших работах пришлось отказаться вследствие громоздкости и ограниченности в возможностях этого метода.

Задачи более углубленной синхронности зрительного образа с музыкой, съемка такого сложного по гармонии и по многозвучию аккордов произведения как «Prelude» Рахманинова были с трудом, но и с большим успехом разрешены в начале 1933 года.

Звучание «Прелюдии» уже достаточно сочное, тембр бархатный, а техническое выполнение безупречно; оригинально и зрительное, совершенно синхронное беспредметное оформление музыки.

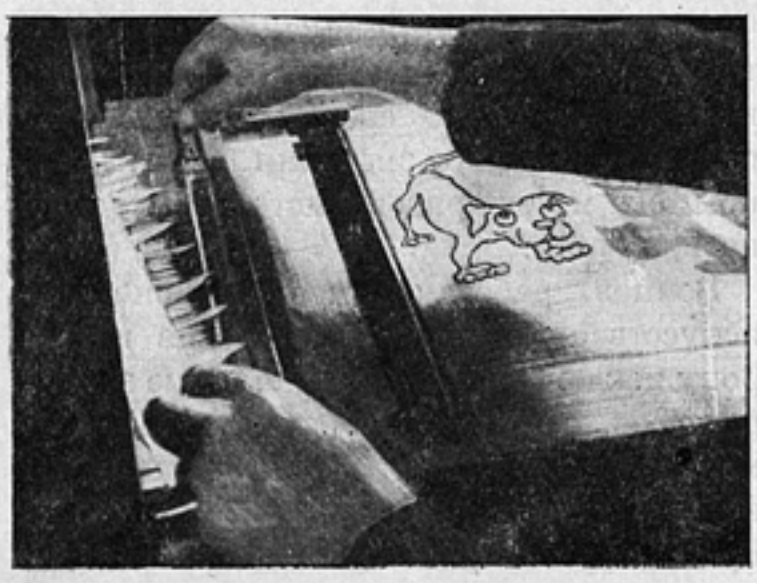
Следующим этапом работ было освоение одновременного звучания двух тембров.

«Танец вороны» является показателем разрешения этой задачи. Здесь ясно слышна ведущая мелодия и аккомпанемент совершенно различных тембров.

Синхронность со зрительным образом абсолютная.

Воинов в дальнейшем, по освоении ряда задач, передал эти достижения бри-

Наложение прижимного стекла на установленные на звуковой дорожке «гребешки» (синхронная съемка изображения и рисованного звука)



гаде ИВВОС (Иванов, Воинов и Сазонов), членом которой он является. Бригада повела эту работу дальше. Метод съемки мультзвука назван «иввостон».

В двух мультипликационных фильмах «Линия безопасности» и «Цветные поля», выполненных бригадой ИВВОС уже как производственное задание для ОРУДа и идущих на экране с февраля 1934 года, нюансировка мелодий чрезвычайно разнообразна: переходы от «fortissimo» к «pianissimo», от «accelerando» до «deminuendo», перспективы самого звучания даны четко и достигнуто одновременное звучание целого ряда совершенно новых оригинальных тембров.

Работа над этими фильмами дала много ценного опыта и доказала производственную рентабельность синхронной съемки мультипликации и искусственного звука.

В мультка́бинете ОРУДа бригаде была дана возможность экспериментировать и осваивать метод «иввостон».

К сожалению, большую часть времени бригады ИВВОС отнимает текущее производство; экспериментам приходится уделять вечера в обстановке, не вполне отвечающей техническим требованиям, при полном отсутствии материальной базы для этих опытов.

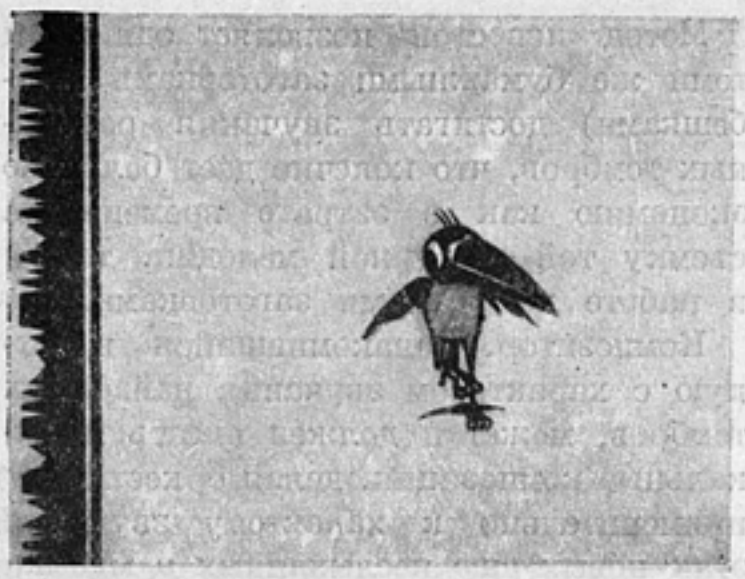
Положение ненормальное, оно затягивает время окончательного овладения методом для того, чтобы иметь возможность выпуска высоко-художественной репродукции.

Наши киноорганизации должны помочь бригаде ИВВОС в получении прочной материальной базы, а внимание общественности послужит стимулом дальнейших и несомненных успехов «иввостона».

В звуковом Союзкиножурнале № 28 помещен «Prelude» Рахманинова и «Танец вороны»; отрывки эти сопровождаются надлежащими, правда краткими, пояснениями о методе работы с искусственным звуком.

Дальнейшие и очередные задачи, стоящие перед бригадой,—еще более тонкая нюансировка музыкального звучания, нахождение новых тембров, достижение многотембрового одновременного звучания (оркестр) и разработка синтеза человеческой речи.

В поисках новых тембров бригада ИВВОС вовсе не идет по пути рабского копирования тембров уже существующих музыкальных инструментов.



«Танец вороны». Синхронная съемка изображения и рисованного звука. На звуковой дорожке — сложенные «гребешки», дающие определенное звучание кадру

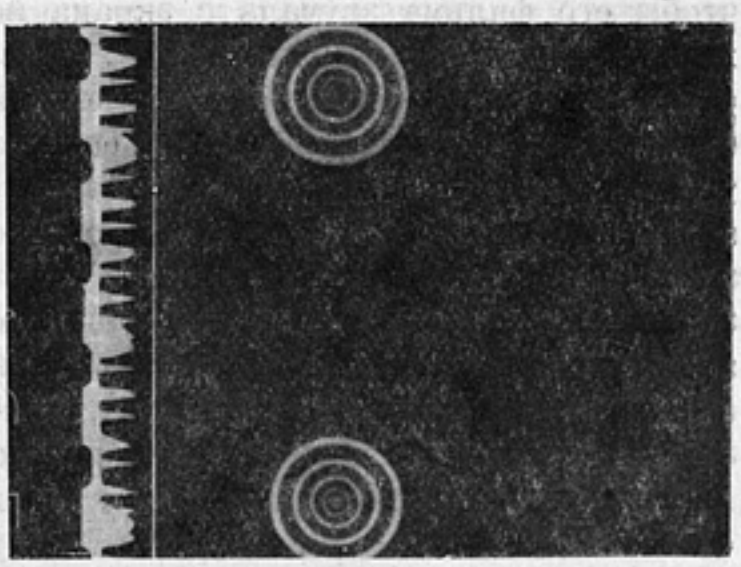
Если по пути открывается такой тембр, он используется для производственных целей наряду с другими тембрами.

Чтобы данный тембр был отнесен к разряду «производственных», от него требуется ряд признаков, указывающих на возможность применения этого тембра в оркестровке той или иной мелодии.

Приятность самого звучания, глубина и музыкальность—вот признаки, которые требуются от тембра, чтобы он стал «рабочим тембром» одного из «инструментов» безинструментного оркестра «иввостон».

Таких тембров уже найдено около десятка, а текущая работа развертывает бесконечное разнообразие новых тембров, появление которых пойдет исторически несомненно быстрее, чем появление музыкальных инструментов, сделанных руками человека.

Кадр из «Prelude» Рахманинова



Метод «иввостон» позволяет одними и теми же бумажными заготовками (гребешками) достигать звучания различных тембров, что конечно дает большую экономию как в затрате времени на съемку той или иной мелодии, так и в работе над самими заготовками.

Композитор, ознакомившийся вплотную с характером звучания найденных тембров, может и должен писать музыкальные композиции, делая оркестровку применительно к характеру звучания этих новых еще неслыханных в музыке «инструментов».

Гротескная музыка в содружестве с художественной синхронной мультипликацией, которая сама по себе сродни гротеску, трюку, даст образцы звуковых мультипликационных фильм на комедийные, сатирические и юмористические темы, которых так нехватает нашему кино.

В этих рамках производство звуковой рисованной фильмы получает от метода «иввостон» целый ряд преимуществ и часто материальных выгод одновременно с несомненным улучшением качества мультипликационной фильмы с точки зрения ее художественной ценности.

Возможность производить озвучание фильмы без помощи дорогостоящей звукозаписывающей аппаратуры избавляет художника-мультипликатора от этого накладного расхода.

Ненужность оркестра, музыкальных инструментов и исполнителей тоже дает соответствующий материальный эффект.

При самой съемке метод «иввостон» не требует никаких переделок и приставок, осложняющих и удорожающих съемку.

Мультипликационный станок нормального типа, карандаш и ножницы, — вот все орудия и инструменты, нужные художнику-мультипликатору для того, чтобы его фильма звучала с экрана не хуже озвученной в павильоне.

Время, потребное для синхронной съемки по методу «иввостон», если и увеличивается по сравнению со временем, нужным для съемки только одного зрительного мультипликационного образа, то с избытком окупается отсутствием необходимости указанных выше съемок в павильоне, репетиций оркестра, расшифровки фонограммы и ненужностью последующего монтажа (фонограммы со зрительным образом).

Полнейшая синхронность звука и образа зависит исключительно от художника-мультипликатора, который заранее с точностью до одного кадра имеет перед собой весь расчет синхронной съемки нужных моментов движения в зрительном кадре и звучания именно этого, а не другого кадра.

Художник в каждый момент съемки — одновременно и хозяин звука, направляя его как угодно в зависимости от задания.

Бригада художников-мультипликаторов ИВВОС в настоящее время подготовляет к пуску в производство большую мультипликационную фильму, взяв за основу цельное классическое музыкальное произведение.

Мультипликационные образы совершенно нового выражения и стиля должны дать совместно с музыкой одно неразрывное художественное целое.

Абсолютная синхрокность, ни одной ноты, неотраженной в зрительном образе, в его динамике, глубина и тонкость нюансировки мелодии, новые тембры и богатство их, — вот ближайшая задача, поставленная бригадой в план ее очередной работы с мультипликационной звуковой художественной фильмой, озвученной по методу «иввостон».

Метод «иввостон», кроме применения в мультипликационной фильме, может дать большие возможности в озвучании так называемых натурных фильм с живыми людьми.

«Бумажными звуками» можно вносить коррективы в уже озвученную фильму, делать музыкальные «стыки» кусков, неподдающиеся соединению путем озвучения их в звуковом павильоне; звуковые и шумовые трюки, недостижимые путем нормальной звукозаписи, будут разрешаться в недалеком будущем графически.

В пределах задач, поставленных перед собой на сегодняшний день, бригада ИВВОС, освоив метод графической заготовки и съемки искусственного звука, хочет заострить внимание исключительно на применении метода «иввостон» к производству мультипликационных звуковых, художественных фильм (где человеческая речь играет второстепенную роль и даже может совсем отсутствовать).

„Весенние дни“

И. КРИНКИН

За последнее время литературная и театральная критика привлекает все больше и больше внимания нашей художественной общественности. На Всесоюзном съезде писателей критикам пришлось выслушать немало горьких истин.

Основные обвинения предъявлены за отсутствие принципиальности, конкретности, глубокого вдумчивого раскрытия критикуемого произведения. К этому «списку недостатков» нашей художественной критики в целом кинокритика может внести немало дополнений. В частности, я имею ввиду недопустимую по тону и по существу рецензию И. Клейнера на фильму Симонова «Весенние дни» (газета «Кино» № 40, «Искусственность и безыдейность»), в которой рецензент, при большой бойкости и безапелляционности суждений, показал себя лишенным существеннейшего свойства—способности понять смысл рецензируемого произведения.

Блуждая в лесу частностей, Клейнер так и не находит пути к сущности «Весенних дней». Живой и конкретный анализ картины заменен апелляцией к некоему «каноническому» идеалу, «рецензент требует «широких социальных обобщений», «вскрытия корней», «показа факторов».

Основной упрек рецензента режиссеру Симонову состоит в том, что эпизод из жизни молодежной бригады Старосельцева, забросившей свои личные дела и досрочно вернувшейся из отпуска, чтобы изготовить для посевной кампании недостающие детали машин, не стал темой для «высокой, героической комедии».

Действительно, Симонов трактует этот эпизод очень обыденно, просто, без помпы и фанфар. Это—будничный, повседневный факт. Члены молодежной бригады, по первому зову Старосельцева оторвавшиеся от своих личных дел, совершенно не склонны считать свое поведение высоко героическим. Это для буржуазной девушки Берты Хейзе, пришедшей из мира узеньких горизонтов индивидуалистического, «частнического» сознания, поведение бригады необычно. «Вы же не сможете тренироваться для Спартакиады» — говорит она лучшему бегуну СССР — Тырку. «У меня есть дело поважнее» — улыбаясь отвечает Тырок.

В противовес людям «подневольного труда», в сознании которых гипертрофированное личное антагонистически противостоит общественному, заслоняя человеку целый мир, советская действительность породила новое в сознании людей. Из единичного, «высоко-героического» и исключительного явления подчинение личного общественному стало обычной нормой поведения, прочно вошедшей в быт.

Не позой и не рисовкой были слова Молокова и других героев-летчиков, спасителей челюскинцев, говоривших, что они не считают себя исключительными героями, что каждый честный советский гражданин в их положении сделал бы то же самое. Таково новое качество советского человека советской действительности.

Симонов в трактовке энтузиазма бригады цытается освещать события с этой новой точки зрения самих энтузиастов, а не с точки зрения стоящего в стороне интеллигента, неустающего удивляться необычности происходящего и непонимающего того, что героизм стал в Советском союзе обыденным явлением, с у щ е с т в е н н ы м м о м е н т о м нашей эпохи.

Такое разрешение темы таит в себе большое социальное обобщение, которого так жаждал рецензент, но, столкнувшись с ним лицом к лицу, оказался бессильным его понять. «Безыдейный» Симонов оказался вооруженным куда более глубоким пониманием сущности советской действительности, и чувство неловкости, которое И. Клейнер в таком изобилии испытывал «за сценариста

В комнате бригадира Старосельцева. Засл. арт. респ. Р. И. Симонов (в роли Старосельцева) и акт. Т. Сергеева (в роли Лели) в фильме «Весенние дни». Реж. Р. И. Симонов

Р. Симонова, за режиссера Р. Симонова, ему следовало бы заново испытать за самого себя.

Помимо безыдейности, Клейнер обвиняет Симонова в схематичности, в пошлой трактовке явлений.

Клейнер способен воспринимать связи и отношения советской действительности только с их официально-парадной стороны, через цепь таких канонических представлений как митинги, общие собрания, «рабочие массы».

Поскольку эти привычные схематические звенья в картине отсутствуют, Клейнер негодует. «Почему приехавшая из деревни Леля отправляется прежде всего к Старосельцеву на квартиру? Ведь она комсомолка».

По понятиям Клейнера Леля должна была прямо с вокзала явиться в завком, где созвали бы общее собрание и поговорили бы о смычке города с деревней; живое свежее ощущение действительности через бытовые мелочи, которыми так насыщены «Весенние дни», ему недоступно.

Между тем отношение к колхознице Леле, теплая и товарищеская атмосфера клубного вечера, наконец сердечные проводы Лели, уезжающей в свой колхоз с нужными ей деталями машин, — лучшая характеристика не только связи данного завода с колхозом, но и той общей товарищеской атмосферы сотрудничества и взаимопомощи, которая родилась и бытует в Советском союзе. И здесь мы имеем обобщение, поданное в скромной, «домашней» форме.

Самое ценное в картине — атмосфера молодого и радостного, подлинно советского ощущения действительности. Именно благодаря этому ощущению Симонову удалось создать свежую реалистическую советскую комедию.

Логика поведения героев, события, отношение к вещам, — все пропитано молодым «советским духом», который при всех формальных неровностях и шероховатостях обеспечивает картине стилевое единство. Именно в силу этого, несмотря на некоторый стилистический разнобой формальных приемов: эксцентрическое заострение положений (например бегство Левина на завод «из-под венца» в ЗАГСе и т. п.), гротеск в сцене гуляющей шпаны и т. п., комедия остается реалистической и стилистически единой. Советский реалистический стиль содержания перекрывает разнобой отдельных формальных приемов.

В «Весенних днях» режиссеру Симонову не удалось найти новую форму советской комедии. Основные приемы, трюки, построения сцен связаны с традициями американской комедии. Манера, в которой Симонов-актер ведет роль бригадира Старосельцева, несколько сходна с манерой Бестера Китона.

Однако нельзя говорить о механических заимствованиях. Новое содержание меняет облик давно известных приемов американских комедий, возвращает им утраченную свежесть. В ряде сцен комический эффект создается не только приемом как таковым, а конкретным новым содержанием (например Тырок

в лирической вечерней сцене с Бертой, поющей «Заводы, вставайте»).

Со стороны формы «Весенние дни» можно упрекнуть в известной кинематографической незрелости. Режиссер еще не вполне свободно владеет всеми кинематографическими выразительными средствами — светом, разнообразием точек съемки и съемочных планов и т. п. Поэтому режиссерская выдумка идет по линии использования чисто-театральных возможностей, ограничивается областью актерской игры (прием с шапкой, на которую садится Леля, и др.). Отсюда отпечаток театрального спектакля на фильме, некоторая кинематографическая наивность.

Неубедительны отдельные павильоны (вестибюль завода, вечерняя «натура», на которой происходит сцена Старосельцев-Хейзе, Берта-Тырок).

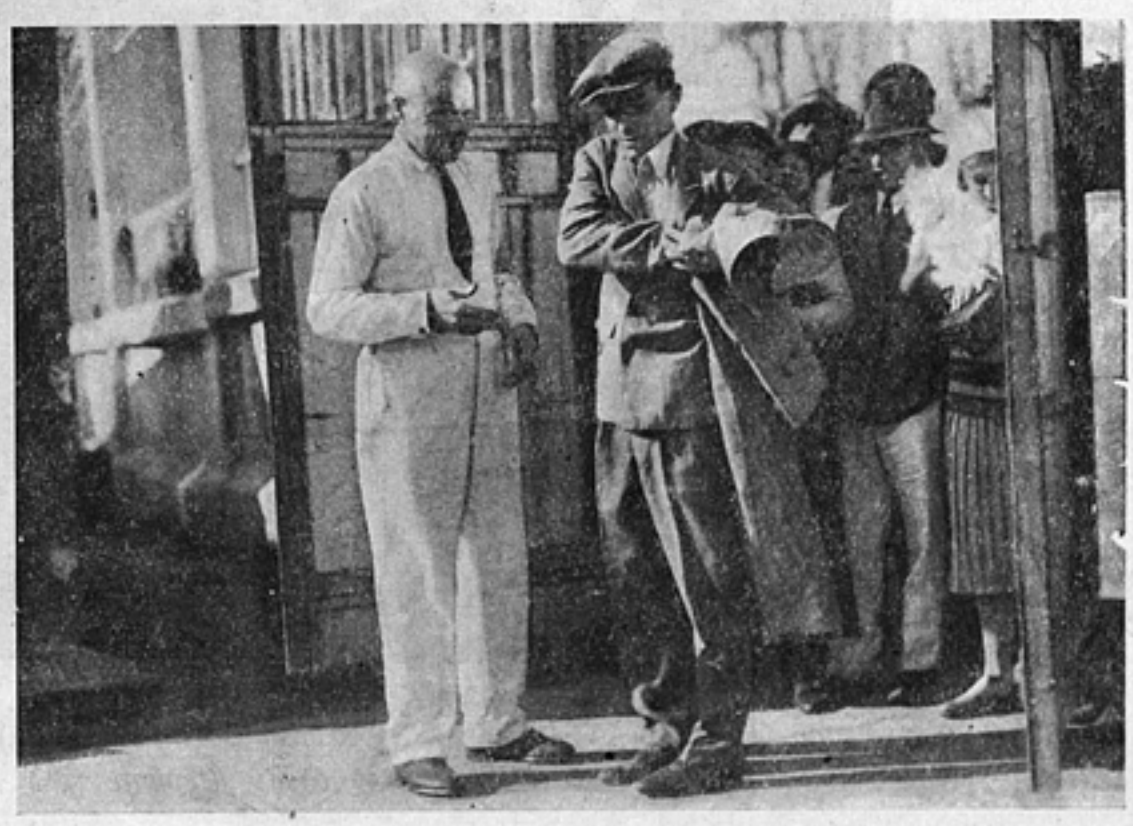
Местами, в особенности в начале картины, очень плох звук, совершенно лишающий возможности понимать диалог персонажей. Но все эти недочеты вполне простительны, если учесть, что «Весенние дни» — первая работа Симонова в кино.

Композиционно сценарий неудачен, в нем много шероховатостей, недоделок, незавершенности отдельных положений. Сцена гуляющей шпаны — этот интересный, хорошо сработанный театральный этюд—живет самостоятельной и обособленной от картины жизнью.

Нет оснований отрицать все эти недостатки, но и нельзя предавать забвению все трудности в процессе создания советской комедии.

Акт. Хильда Енингс (в роли Берты—дочери немецкого специалиста) в фильме «Весенние дни». Режис. Р. И. Симонов

До сих пор основными недостатками наших кинокомедий являлись натянутость, скука, тяжеловесность, схематическая «агиточность». Режиссеры, работающие над комедией, больше всего следили за тем, чтобы после выпуска картины их не обвинили в «бессмысленном смехе» и «самодавлеющей развлекательности» (судя по статье Клейнера, эта боязнь имеет свое основание). Поэтому



Старосельцев (арт. Р. И. Симонов) проходит на состязание. «Весенние дни» Режис. Р. И. Симонов

всякое более или менее смелое комическое положение, всякий комедийный трюк, способный вызвать смех, беспощадно изгонялся. И когда, после монтажа, на экране появлялся этакий серенький, скучненький «бодрячок», его обычно нарекали «лирической комедией». Наглядным доказательством потери ощущения специфики комедийного жанра является все та же рецензия Клейнера. Он всерьез негодует по поводу того, что Старосельцев в ЗАГСе разлучает Левина (а не Громова, как пишет рецензент) с невестой, вытаскивает Громова (а не Левина) из автобуса, вырывает Тырка с поля состязаний; «стоит ли говорить о том, — пишет Клейнер, — что эти смехотворные методы собирания рабочей силы — не наши методы социалистического соревнования».

Клейнер очевидно совершенно искренно не понимает, что в данном случае мы имеем дело с приемом, целиком лежащим в специфике комедийного жанра и поэтому вполне законным, причем с приемом, на котором построена вся комедия, ибо в конце картины тот же Старосельцев помогает Левину жениться, отправляет Громова на автобусе учиться и принимает живейшее участие в тренировке Тырка.

Можно спорить об удаче или неудаче данного приема, но нельзя отрицать законность его применения в комедии. Правда, нельзя все объяснять спецификой жанра, но и нельзя также ее игнорировать. Большую пользу советской комедии принесли «Веселые ребята» Александрова. В этой работе Александров узаконил смех, узаконил применение комедийных приемов в комедии.

Создание советской комедии — труднейшее и необходимейшее дело. И задача нашей кинокритики — особенно вдумчиво и внимательно помогать росту кадров комедийной режиссуры, подходить к разбору каждой новой комедии с бо́льшим сознанием ответственности и не превращать рецензии в бесполезные пробы легкомысленного пера.

Арт. Соловьева (Женя) и Иноземцев (Левин) в ЗАГСе. Сцена из фильмы «Весенние» дни. Режис. Р. И. Симонов

О научно-исследовательской работе в области кино[1]

Н. ЛЕБЕДЕВ

1

Богатство и разносторонность возможностей, сложность производственных процессов, обилие накопленных материалов, при отсутствии сколько-нибудь оформившейся методики изучения этих процессов и материалов,—все это ставит перед теоретической и научно-исследовательской работой в области кино совершенно исключительные по объему и трудности задачи.

Определить конкретные задачи в научной области—это значит в первую голову установить ее проблематику.

Проблематика в области теории кино, так же как и в любой иной теоретической области, определяется потребностями соответствующих участков практики.

Практика кино распадается на ряд больших участков. Применительно к ним и должна быть классифицирована кинопроблематика. Таким образом схематично эта проблематика может быть разбита на следующие разделы:

1) проблематика киноискусства,
2) учебного кино,
3) кинохроники,
4) научно-исследовательского кино,
5) кинофикации и обслуживания киносети (включая и вопросы так называемого «продвижения фильм»).

К этому следует добавить:

6) проблематику общего киноведения, то есть изучения кино не в отдельных его участках, а всесторонне.

Проблемы экономики кино должны входить главным образом в последний раздел.

Эта классификация, как и всякая классификация вообще, весьма условна и относительна.

Целый ряд проблем может оказаться в той или иной части общим для разных разделов. Значительное число вопросов, например операторского мастерства, является общим и для киноискусства, и для кинохроники, и для учебного кино, и должны разрабатываться совместными усилиями всех этих трех участков.

Вопросы истории кино должны быть сосредоточены в основном в разделе общего киноведения, но отдельные ее главы могут разрабатываться в разделах, посвященных диференцированным участкам кинематографии, и т. д.

Но впредь до нахождения более точных принципов диференциации наук о кино эта схема с нашей точки зрения может быть принята за основу.

2

Посмотрим, какие же конкретные теоретические вопросы скрываются под проблематикой каждого из названных шести разделов.

Начнем с важнейшего — с киноискусства.

Само собой разумеется, что здесь перед нами стоят все те же проблемы, которые стоят и перед другими искусствами: проблема овладения методом социалистического реализма, проблема освоения художественного наследия, проблемы стиля, жанра, образа и т. д. Эти проблемы общей эстетики волнуют художников кино не меньше, чем художников литературы, театра, живописи, музыки. И правильное разрешение этих проблем для киноискусства никак не менее важно, чем для всех других.

Но надо прямо сказать, что, по крайней мере в ближайшие годы, мы, кинематографисты, вряд ли сумеем собственными усилиями внести сколько-нибудь значительный теоретический вклад в эту обще-эстетическую сокровищницу.

[1] Из подготовленного к печати первого сборника Научно-исследовательского сектора ГИК. В основу статьи положена стенограмма доклада на Первой всесоюзной конференции секции научных работников Рабиса.

В этих вопросах нам целесообразнее не заниматься кустарным «открытием Америк», а пока внимательно изучать и осваивать то, что будет разрабатываться на соседних, более богатых теоретическими силами и культурой участках искусства.

Но что нам не у кого будет заимствовать и что во всяком случае придется разрешать собственными силами—это вопросы кино эстетики. Под этим термином я разумею целый ряд проблем, объединяемых общим понятием «специфики кино искусства».

Если в результате работы последних лет мы можем считать выясненным в самом общем виде вопрос о специфике кино в ряде других общественных явлений и об особенностях его, как выразительной формы, то потребуется еще длительная исследовательская работа, прежде чем будут даны исчерпывающие ответы на более конкретные вопросы о сходствах и различиях между кино, с одной стороны, и театром, литературой, живописью, музыкой—с другой, о специфике кинообраза и кинокомпозиции, о роли и значении кадра, слова, звука и других выразительных средств, используемых в кино. Причем ответы на эти вопросы должны быть даны уже не только в общем виде, как это делалось до сих пор (и как это было естественным на первых этапах развития науки о кино), а на большом фактическом материале, с максимальным привлечением данных практики.

Только на базе удовлетворительного разрешения этих вопросов возможна плодотворная работа над более конкретными и более непосредственно связанными с текущими производственными потребностями проблемами. А таких проблем—многие десятки.

Если мы возьмем например один участок кинодраматургии, то уже здесь перед нами откроется совершенно необозримое поле теоретических задач: проблема сюжета, проблема кинематографических жанров, в частности и в особенности—кинокомедии, проблема драматургии звука в кино, проблема фактуры сценария, проблема инсценировки литературных произведений, проблема границ и взаимодействий со смежными областями литературы и т. д. и т. п.,—одна сложнее и ответственнее другой. Кроме того, здесь ждет своей разработки целый ряд монографических тем, посвященных разбору творчества отдельных крупнейших мастеров драматургии: Гриффита, Чаплина, Довженко, Эйзенштейна, Зархи и др., а также драматургии отдельных крупнейших кинопроизведений: «Броненосца Потемкина», «Матери», «Земли», «Парижанки», «Нибелунгов» «Голубого ангела» и т. д.

Участок актерского мастерства в кино имеет в свою очередь целую цепь теоретических проблем. Такова например проблема специфики актерской игры в театре и кино, проблема использования системы Станиславского и Мейерхольда применительно к киноактерскому мастерству, проблема классификации актерских амплуа в советской фильме, проблема воспитания киноактера и др., а также монографические исследования, посвященные Гардину, Штрауху, Тарасовой, Кузьминой, Жарову и другим советским актерам, Чаплину, Яннингсу, Бестер Китону, Грете Гарбо, Марлен Дитрих и др. иностранным актерам.

На участке операторской работы—новая серия проблем: композиция кадра, свет в кино, операторский сценарий, выразительные свойства объективов и пленки, выразительные особенности цветного кино, специальные виды съемок и т. д. и т. п. плюс монографические исследования о работе лучших советских и иностранных операторов.

Какую бы из других творческих специальностей, участвующих в создании кинофильмы, мы не взяли (художника, декоратора, композитора, звукооформителя, звукооператора, не говоря уже о ведущей фигуре творческого процесса—режиссере), перед нами будут возникать все новые и новые сложные и ответственные теоретические и критикомонографические проблемы, от правильной разработки которых в той или иной степени зависят успехи дальнейшего развития киноискусства.

То же относится и к такому специфическому участку кинематографии, как художественная мультипликация, где также имеется немалое количество проблем, ждущих своего теоретического разрешения.

Но проблематика исследовательской работы в области киноискусства далеко не исчерпывается творческими про-

блемами. В этой области имеется также немало чрезвычайно ответственных организационно-хозяйственных задач. Комплектование постановочной группы, организация технической базы, организация учета и отчетности в производстве фильм, организация труда в цехах, борьба с потерями, генеральный постановочный план, подготовительный, съемочный и монтажный периоды, организация работы в экспедиции—вот далеко не полный список первоочередных тем этого цикла.

Таким образом самое поверхностное рассмотрение проблематики исследовательской работы в области художественной кинематографии обнаруживает — насколько велики задачи, стоящие здесь перед теоретической мыслью.

3

Никак не менее значительны и разнообразны исследовательские задачи и в области учебного кино. Так же как и в области киноискусства, здесь кроме проблем, общих для всех видов учебного кино — проблемы специфики кинопедагогики, киноязыка учебной фильмы, места мультипликации в учебной фильме и т. п. — стоят многочисленные задачи, относящиеся только к отдельным его видам.

Такова методика построения учебных фильм для разных типов школ: для высшей, средней, низшей, для профтехнического образования, для институтов повышения квалификации, а также по разным дисциплинам: по общественным и естественным наукам, по точным и прикладным, по промышленной и сельскохозяйственной технике, по спорту, по авиации, по искусству и играм и т. д. с десятками еще более мелких подразделений по отдельным предметам.

Специального исследования требует также методика построения научно-популярной фильмы и фильмы технической пропаганды, рассчитанной не на организованную аудиторию школ, а на массового зрителя клубного и колхозного кино; методика построения военно-тактической фильмы и т. д.

Так же, как и в области художественной фильмы, здесь необходимо изучение ряда вопросов, связанных со спецификой работы режиссера, оператора, составителя плана фильмы (сценариста), то есть специальностей, несмотря на общность названий, коренным образом отличающихся от аналогичных специальностей, занятых в киноискусстве.

К этому нужно добавить проблемы экономики учебного кино: организации производства, кинофикации школ, рентабельности кинообучения, узкопленочника и т. п.

4

Не менее обширны исследовательские задачи и в области кинохроники.

Здесь кроме ряда проблем общеметодологического порядка, каковы например: границы кинохроники и художественных фильм, границы кинохроники и учебной фильмы, язык печати и язык хроники, жанры кинохроники, звук в кинохронике, пределы инсценировки в кинохронике и т. д., а также проблем производственно-профессионального порядка, как например: специфика работы оператора кинохроники, работа оператора в военной обстановке, специальные виды хроникерской съемки: съемки с аэроплана, в горах, в Арктике и др.,— имеется целый ряд тем, посвященных отдельным видам и жанрам кинохроники.

Так уже давно назрела потребность в изучении и обобщении богатейшего опыта «Союзкиножурнала» и других журналов Союзкинохроники: сельскохозяйственного, пионерского, «На страже СССР», «Советского искусства», «Науки и техники».

Отдельные исследования должны быть посвящены изучению опыта работы по созданию различных видов киноочерка, кинофельетона, экспедиционной фильмы и т. д.

Такие же исследования нужны для обобщения интереснейшего опыта работы выездных редакций и в частности кинопоезда.

Наконец необходимо специальное изучение способов и форм продвижения и распространения кинохроники в разных условиях.

5

Мы не будем останавливаться специально на теоретических проблемах, стоящих в области использования кино как метода научного исследования. Здесь наша практика еще настолько слаба, что концентрацию вни-

мания на этой области можно считать пока мало актуальной.

Однако в самом недалеком будущем, когда наши научно-исследовательские институты сумеют обзавестись съемочной киноаппаратурой, в этой области нам предстоит огромная работа по установлению методики научно-исследовательской киносъемки применительно к разным научным дисциплинам (экспериментальной психологии, физике, биологии, медицине, технике, военному делу и т. д.).

6

Обращаясь к следующей области кинематографии — к продвижению и кинофикации, которые обычно рассматриваются в качестве области почти исключительно хозяйственного порядка, мы здесь встречаемся с новой цепью исследовательских задач и не только экономического характера.

Хозяйственные задачи играют здесь несомненно огромную роль: проблема правильного в экономическом отношении размещения строительства кинотеатров, система организации сети деревенских передвижек, принципы распределения фонда фильм по территории Союза в целом и внутри отдельных республик и областей, борьба с техническим износом копий, рационализация работы кинотеатра, повышение рентабельности кинопередвижек, формы организации рекламы,—вот список первоочередных проблем экономического характера, стоящих перед теоретической мыслью в этой области.

Но даже эти проблемы не являются чисто-экономическими. Они насквозь пронизаны политическим содержанием, во-первых, и идейно-художественным, во-вторых.

Нужно строить не только доходные кинотеатры, как это делают капиталистические кинодельцы, но обязательно красивые и удобные кинотеатры, с радующей глаз архитектурой, с просторными фойэ, читальнями и комнатами отдыха, с удобными креслами, с хорошей акустикой и пр.

Нужно решать проблему не только доходного киносеанса, а и сеанса культурного: фильма должна быть хорошо подана, реклама и культурная обстановка должны помогать лучшему усвоению ее.

Должна быть развернута работа по изучению восприятия фильм зрителем, по установлению таким способом связи между творческими работниками и потребителями их продукции. Все это требует огромной и чрезвычайно разнообразной исследовательской работы.

7

Наконец последний раздел—раздел общего киноведения.

Проблематика этого раздела включает в себя все вопросы комплексного характера, охватывающие не отдельные участки кино, а кино как целое. Здесь перед нами в первую очередь колоссальная работа по созданию научной истории кино во всех его политических, экономических, технических, идеологических и эстетических связях и опосредствованиях. А это значит прежде всего—собирание, систематизацию и обработку документального, литературного, фильмографического и всякого иного материала, характеризующего развитие кино в разных странах.

Это значит—создание библиотеки советских и иностранных периодических и непериодических изданий по вопросам кино и многочисленным смежным дисциплинам (без изучения которого невозможно построение науки о кино).

Это значит — создание фильмотеки, в которой должны быть сосредоточены все лучшие и наиболее характерные произведения советской и мировой кинематографии.

Это значит—создание киномузея, в котором должны быть собраны литературный и иконографический материал, образцы аппаратуры, сценарии, макеты, экспонаты, отражающие различные стороны киноработы на разных ее этапах.

Это значит — разработку и издание библиографии кинолитературы, научной фильмографии советских и иностранных фильм, указателей руководящих и творческих кадров, киносборников, документов и воспоминаний, представляющих ценность для истории кино, и т. д.

Это значит, наконец—создание исследований, теоретических трудов по кинематографии отдельных стран, отдельным художественным направлениям, отдельным крупнейшим мастерам.

Само собой разумеется, что эта работа

возможна только на базе достаточно глубокой (одновременной) разработки методологических проблем общего киноведения: взаимозависимости между политикой, экономикой и эстетикой кино, связи между кинотехникой и идеологией, влияния на кино смежных идеологических, технических, экономических областей и т. д.

Кроме перечисленных выше теоретических проблем перед нами стоят многочисленные задачи учебно-методического и популяризаторского характера: разработка программ, методических пособий и учебников по кинодисциплинам для кинематографических вузов, техникумов, институтов повышения квалификации; издание популярной литературы о кино для широкого читателя и т. д.

Не могут быть также оставлены в стороне вопросы изучения форм и методов организации и ведения работы кинообщественности как профессиональной — типа АРРК, так и широкого самодеятельного движения типа бывшего ОДСК — ОЗПКФ[1].

Особого внимания требуют так же вопросы кинопечати и кинокритики как специальной, так и рассчитанной на широкие круги читателей-некинематографистов.

Однако все эти вопросы—не столько теоретического, сколько прикладного, методического характера—могут быть правильно разрешены только на базе широкой и глубокой разработки собственно теоретических проблем.

Таковы в самом общем и схематичном виде задачи, стоящие перед научно-исследовательской работой в кино в части ее проблематики.

8

Что же необходимо для того, чтобы поставить систематическую разработку этой проблематики?

Для этого необходимы три элемента:

Во-первых — люди, кадры научных работников, владеющих марксистско-ленинским методом, знающих кинематографию, любящих ее, желающих активно строить науку о кино.

Во-вторых — материальная база — помещение, оборудование, твердый бюджет и т. д.

В-третьих — правильная организация работы — правильное планирование, правильная расстановка сил, правильная связь с практикой.

Все эти три элемента находятся между собой в теснейшем взаимодействии. Кадры не могут возникнуть путем самозарождения, если для этого нет материальных предпосылок и если нет организационного центра, помогающего этому возникновению.

С другой стороны, от энергии имеющихся, пусть немногочисленных кадров, зависит в известной степени создание и материальных условий и организационных предпосылок.

Имеются ли у нас внутри кинематографии кадры, способные вести научную работу? Несомненно имеются. В сравнении с грандиозностью задач — их мало. сравнении со сложностью задач — квалификация большинства из них далеко недостаточна. Но все же эти кадры есть.

Это, во-первых, ряд творческих работников, литературной и педагогической деятельностью доказавших свои способности к научной работе, таковы: Эйзенштейн, Пудовкин, Кулешов, Балаш, Туркин, Блейман, Андриевский, Нильсен и др.

Во-вторых, научные и критические силы смежных областей, подтягивающиеся к кино: Аксенов, Иоффе, Гоффеншефер, Лукач, Гюнтер, Секи Сано, Волков, Острецов, Мацкин, Рудик и др.

В-третьих, кинокритики: Юков, Иезуитов, Волощенко, Король, И. Попов, Шнейдер, Вайсфельд, Крусман, Арнольди.

В-четвертых, научная молодежь, кончившая или кончающая аспирантуру ГИКа и ГИАСа: Росоловская, Гаврюшин, Нестерович, Никаноров, Ромицин, Ростовцев, Ефимов и др.

Если бы энергию этих кадров удалось целиком или в значительной ее части переключить на теоретическую работу, можно было бы в сравнительно короткое время серьезно двинуть эту работу вперед. Но этому переключению препятствует отсутствие двух других условий—материальных и организационных.

Научно-исследовательская работа по кино поставлена в исключительно тяжелые материальные условия.

---

[1] На Западе в отдельных странах, например во Франции, киполюбительское движение насчитывает десятки тысяч участников. С внедрением в практику узкопленочной аппаратуры (проекционной и в особенности съемочной) кинолюбительское движение получит у нас несомненно широчайший размах

Ни одно из двух имеющихся в области кино научных учреждений ни НИС ГИКа ни Институт киноведения ГАИСа не могут и мечтать о фильмотеке, научной библиотеке кинолитературы, киномузее. Ни одно из этих учреждений не имеет сколько-нибудь удовлетворительного помещения для работы, не имеет достаточных ассигнований, не имеет валюты на выписку иностранной литературы. Спрашивается, какую часть из перечисленных выше проблем можно поднять на такой материальной базе.[1]

Ничем иным, как исключительной близорукостью и деляческой недооценкой теории, нельзя объяснить ту скупость, с которой отпускаются средства на это дело.

При существующей на сегодня материальной базе мы не только не имеем возможности развернуть исследовательскую работу в масштабах, соответствующих огромным требованиям советской кинематографии, но даже не в состоянии загрузить те небольшие силы, которые хотят и могут вести теоретическую работу и из которых завтра могли бы вырасти хорошие научные кадры. В этом отношении наобходим решительный и коренной перелом. Необходимо создание крепкой материальной базы для кинотеоретической работы, по крайней мере не меньшей, чем та, которую имеет исследовательская работа по кинотехнике (НИКФИ).

Несовсем удовлетворительно обстоит дело и с организационными формами, в которых находится научно-исследовательская работа.

Карликовый Институт ГАИСа, находящийся вне системы кинематографии, настолько оторван от запросов кинопроизводства, что его работа носит характер сугубого академизма, никого не волнующих рассуждений «по поводу» практики, а не в помощь ей.

Необходимо объединение Института киноведения ГАИСа с НИСом ГИКа в единый Научно-исследовательский центр при ГИКе с филиалом в Ленинграде, Киеве и Тифлисе и с ячейками на крупнейших кинопредприятиях.

Только такой объединительный центр сумеет создать рациональный план исследовательской работы, в обще-кинематографическом масштабе консолидировать разрозненные научные силы и правильно расставить их.

Огромные успехи нашей страны во всех областях хозяйства и культуры объясняются в значительной степени тем, что наша партия развернула в недосягаемых для капитализма масштабах теоретическую работу. Сотни и тысячи научно-исследовательских институтов и их филиалов изучают природу, общество и человека, способствуют построению бесклассового общества.

И лишь единственная из крупных областей советской культуры и хозяйства — кинематография — предпочитает работать методами эмпиризма, считая, что для научно-исследовательской работы «еще не настало время».

Лишь в области кино забывают о гениальных словах Сталина:

> «Стремление практикой отмахнуться от теории противоречит всему духу ленинизма и чревато большими опасностями для дела».

Нужно драться за то, чтобы это стремление было преодолено в кратчайшие сроки, чтобы кино перестало быть «оазисом эмпиризма», чтобы были созданы наконец материальные и организационные предпосылки для развития глубокой и действенной теоретической мысли.

9

Из этой перспективной установки вытекают и те ближайшие практические задачи, которые поставит перед собой НИС ГИКа при его нынешних материальных и организационных условиях.

Эти задачи могут быть сформулированы в трех пунктах:

1. Постановка ряда проблем, разработка которых, реально помогая кинопрактике, в то же время агитировала бы за необходимость перехода от кустарщины к созданию настоящего цен-

---

[1] Интересно отметить, что нищенские условия, в которые поставлена научно-исследовательская работа в кино, объясняются отнюдь не тем, что в кинематографии нет средств не теоретическую работу, а тем, что эти средства на 95% переключены киноруководством на работу по кинотехнике. НИКФИ, занимающийся этими вопросами, имеет в своем распоряжении огромное помещение быв. Первой московской кинофабрики, штат в 200 человек, двухмиллионный бюджет и т. д.

тра научно-исследовательской работы.

2. Собирание и проверка на практике имеющихся научных кадров и подготовка новых сил.

3. Создание научно-вспомогательного аппарата как необходимой предпосылки для будущего разворота работы.

Эти установки и положены в основу темплана НИСа на текущий год. Они же являются руководящей нитью при планировании 1935 года.

Каковы наиболее актуальные научно-исследовательские проблемы на сегодняшний день?

В первую очередь — проблемы кинодраматургии, проблема специфики сценария и фактуры его, проблема сюжетосложения и композиции фильмы вообще, проблема киножанров проблема инсценировки литературных произведений. И это как раз те проблемы, на разработке которых сосредоточено основное внимание НИСа в этом году и будет сосредоточено в следующем.

Здесь предстоит огромная работа по очистке кинотеоретических конюшен от формалистско-лефовского навоза, с одной стороны, и от шелухи рапповских загибов — с другой. Здесь предстоит серьезная работа по разоблачению ошибок интеллектуалистов-бессюжетников, сторонников «монтажа аттракционов» и т. д.

Не менее актуальны проблемы организации производства: проблема комплектования съемочных групп, проблема организации техбазы кинопредприятий, генплан и подготовительный период. Именно в неразрешенности тих проблем — корни тех огромных хозяйственных (и значительной части художественных) потерь, которые рождаются на кинопредприятиях.

И после кинодраматургических — эти проблемы занимают сейчас важнейшее место в планах НИСа текущего и будущего года.

Наконец одной из важнейших проблем первой очереди является проблема киноактера. Здесь тоже неразрешенность вопроса приводит к огромным хозяйственным и к еще большим художественным потерям. И здесь также предстоит серьезная работа по разоблачению остатков теорий натурщика, типажа и проч.

По ряду причин НИСу не удалось вплотную заняться этой проблемой в текущем году. Но ей будет отведено одно из главных мест в тематическом плане будущего года.

Наряду с темами, актуальность которых не подлежит сомнению, в план НИСа включен ряд тем, актуальность которых не так очевидна. Это темы — по учебному кино, по операторскому искусству, по западному кино. Но они позволяют нам решать вторую практическую задачу — задачу собирания и проверки имеющихся научных кадров. Тематика секции учебного кино помогла нам вовлечь в работу НИСа ряд педагогов и работников учебной фильмы. Тематика операторской секции позволила нам приблизить к НИСу ценные в теоретическом отношении операторские силы. Наконец работа над темой «Фашизм и кино» дала нам возможность сорганизовать группу научных и литературных работников, занимающихся вопросами западной кинематографии.

Третья практическая задача — создание научно-вспомогательного аппарата — решается нами путем собирания и систематизации архива важнейших материалов по кино (комплектов киноперидики, библиотеки сценариев и т. д.), путем разработки научной библиографии, фильмографии и картотеки творческих кадров, путем подготовки к печати сборников материалов по истории кино (сборники «Ленин и партия о кино», «Проблемы творческого метода за 12 лет» и др.), путем приобретения мемуаров крупнейших деятелей кинематографии (первым таким приобретением являются мемуары А. Ханжонкова).

Таковы те конкретные практические задачи, которые поставлены НИСом перед собой и уже решаются. Они захватывают лишь очень небольшую долю вопросов, стоящих перед исследовательской мыслью.

Но при тех материальных условиях, в которых находится НИС, его работа неминуемо осуждена на кустарщину и допотопные темпы. При этих условиях теория неминуемо осуждена на отставание от практики.

Руководство кинематографией должно решительно повернуться лицом к научной работе и материально и организационно помочь ей.

Заключенные

литературный сценарий[1]

Н. ПОГОДИН

Соня входит в ночной лазарет. Ее встречает врач.

Соня показала на плечо:

— Что-то больно.

Врач, молча, зовет сестру. К Соне подходит девушка, снимает кофточку. Соня сказала:

— Это я песок носила.

И сестра вскрикнула:

— Соня!

Соня увидала сестру. Перед ней бывшая Фефела в новом образе. Забывшись, они обнялись и так замерли. Врач обернулся от стола и повторяет:

— Примочку... примочку... примочку...

На дамбе, на высоте мешков с песком, под луной, падающей к горизонту, сидит Костя с девушкой, обнявшись. Девушка говорит:

— Это первая счастливая ночь во всей жизни.

Вечер. Берега на канале. Среди своих ближайших соратников по коммуне Костя играет на баяне. Чистое упоение. Виртуозные и невероятные вариации. Счастливый человек отдыхает. Приходят товарищи, садятся, слушают. И ничто уже не напоминает в них того разухабистого сброда, какой был с Капитаном на сплаве леса. Это время припомнилось Косте. Он оглядывает людей и вдруг встает, перестал играть.

— Коммуна, а?.. Трудовой краснознаменный коллектив. Строители, а?

Оглядел людей серьезно, вдумчиво, добавил:

— Строители жизни! Факт!

И заиграл туш. Сорвался на бравурной ноте, взял баян подмышку, шагнул между людьми к силачу и крикнул:

— Встать.

Тот испуганно встает, опустил голову.

— Отвечай товарищам, где был ночью, когда мы спасали дамбу.

Молчание. Кто-то сказал:

— С бабой гулял.

Костя спросил:

— Голосуем, товарищи?

И многие ответили.

— Голосуем... вон из коммуны.

Костя:

— За исключение из коммуны,— и поднял руку.

Люди подымают руки. Одни весело и задорно, другие отвернувшись от силача, третьи медленно и невесело. И пока идет это голосование, силач тихо говорит Косте:

— Ко мне жена приехала из далекой провинции.

Костя, не опуская руки, сказал:

— Клянись честным словом коммунара.

Силач, огорченный и робкий, всегда молчаливый, неожиданно в экстазе отчаяния закричал:

— Товарищи, братья, люди... ко мне жена приехала из далекой провинции. Клянусь честным словом коммунара.

Под действием этой неожиданной вспышки люди замерли, как были.

Костя спокойно сказал:

— Голосуем за человеческое отношение к товарищу.

Тогда все сразу опустили и снова подняли руки, а Костя доиграл свои туш с той ноты, на которой остановился. Но какое горе—у баяна отклеился и упал клапан. Костя грустно подымает клапан и прилаживает на место, клапан падает. Костя прошептал:

— Бессердечная сволочь делала этот инструмент.

Кажется сейчас заплачет человек.

— Давайте спать, ребята, завтра бу-

---

[1] Окончание (см. №№ 7 и 8—9 «Советское Кино»)

дет актуальная работа,—грустно говорит Костя, укладывая свои баян в футляр.

Футляр строго отдан силачу. Костя удаляется. Он входит в контору Садовского, где работают техники строительства. Садовский первый увидел Костю, зовет его знаками, приглашает сесть.

— Костя, мы с тобой вместе начинали эту жизнь. Друг, выручи меня в последние дни. Покажи высокий класс у меня на плотине.

А Костя точно не слушает. Он полез в карман, вынул портсигар, протянул Садовскому:

— Да, мы вместе начинали эту жизнь. Вот последняя краденая вещь.

Костя встает, строго сказав:

— Мы покажем высокий класс на нашей плотине. Даю вам честное слово труженика.

Отошел. Садовский осматривает портсигар, глядит на Костю, шепчет:

— Какой человек в люди выходит.

А Костя стоит у столика, за которым работает, подклеивая бумаги, милая, светлая девушка, Маргарита Ивановна.

— Маргарита Ивановна,—Костя вынимает из кармана пузырек: одолжите мне две капли клею.

Костя наблюдателен и нервно-тонок: рука его с пузырьком медленно опускается еще до того, как Маргарита Ивановна спросила:

— Зачем?

Но Костя наклонился:

— Вы наверно не узнаете меня?

Девушка резко подняла голову, улыбнулась и на клочке бумаги написала:

«Я не знала, что вы тридцатипятник».

Поставила точку, но из точки сделала запятую и добавила одно слово «вор».

Отвернувшись, пододвинула Косте бумажку. Костя прочел и страшно напряженно свернул ее и заботливо спрятал в карман. Он повторил с улыбкой японской вежливости:

— Но, мадмазель, одолжите мне две капли клею.

Мадмазель нетерпеливо отвернулась.

— У меня большее горе, мадмазель. У меня отклеился клапан у баяна.

Девушка через плечо сказала соседу, тоже молодому человеку, тоже наблюдающему за ней:

— Макс, скажите гражданину, что мы сами сидим без клея.

Макс засмеялся:

— Это из Москвы.

Костя уходит от них. Он идет мимо столов. Он оглядывается у порога на барышню и шепчет оттуда:

— Эх, мадмазель... какая вы мелкая стерва, мадмазель.

Он идет на пустой берег, где сидел с товарищами, садится, вынимает записку, читает «вор», снова складывает и прячет записку и вдруг начинает хохотать. Ему жарко и тесно в глотке от хохота, он открывает воротник рубахи, хохочет, раскачиваясь из стороны в сторону, падает на песок и хохочет без слез, без судорог, просто и весело до ужаса. К нему подходит Митя, смотрит и улыбается.

— Костя,—зовет Митя.

Костя вскакивает, трясет Митю за плечи со смехом:

— Митя, это очень смешно, я—старый вор — стал председателем коммуны, я — знаменитый ударник, я — строитель мирового дела. Митя, как красиво вы перевоспитали меня. Митя, я благодарю вас до смерти. Митя, ура.

— Ура, Костя,—так же улыбается Митя, жмет Косте руку и уходит, как шел, своей дорогой.

А Костя сел на обрубок, согнулся и сказал:

— Ура.

Повторил тише:

— Ура.

Прошептал:

— Ура.

И зарыдал.

Ночь. В конторе Садовского никого нет. Зажглась спичка, осветила лицо Кости, он идет к столу барышни:

— Какая вы мелкая стерва, мадмазель,—шепчет Костя.

Потом заботливо отливает в свой пузырек клей, потом вынимает и кладет на стол барышне ее записку, потом, между прочим, одной рукой захватывает под руку пишущую машинку вместе с чехлом и уходит.

Люди явились на работы—бригада Капитана и бригада Сони. Последняя спросила у ребят:

— Где Костя?

Ей ответили:

— Не знаем.

Явился Садовский с прорабом, с нарядами. Ему также нужен Капитан. Один из друзей Капитана что-то шепнул на ухо Садовскому, тот раскрыл глаза:

— Неужели?.. такой человек... ищите его... ищите немедленно.

И Соня поняла. Спросила:

— Сорвался Капитан?

— Наверно.

Не весело. Соня схватилась за голову. Сорвала повязку и судорожно изорвала ее.

— Клянусь, если Костя Капитан...

Она стоит перед бывшими кровными друзьями по другому миру. Они опустили головы, они знают цену словам этой красивой женщины.

— Клянусь, если Костя Капитан запачкал это знамя... клянусь вам, я убью Капитана.

И тот человек, обладавший огромной силой, который клялся вчера, тот в сущности незаметный человек угрюмо сказал:

— Правильно.

Пожал руку и на улыбке прибавил:

— Не бойся, раздавим, как червяка.

И показал, как давят червей сапогом.

Просыпается Костя. Что такое? Где? Бутылки. Карты. Рядом дева, полураздетая и счастливая во сне. В углу тип с синяком под глазом. Костя чешет костяшки пальцев. Это его дело—синяки.

Припоминает, что было. У него—свежая голова. Он указательным пальцем стучит по виску и вынимает из кармана флакончик с клеем. И вдруг со слезами шепчет:

— Эх, мадмазель... зачем вы были такая мелкая стерва, мадмазель?

Вскочил. Ушел.

Привокзальный поселок. Тихий домик со старичком, куда и явился Капитан. Стоя, сложил руки. Немое требование.

— Чего надо?—кричит старик.

— Николай угодник, вы приняли от меня казенную вещь. Это большой грех.

Старик машет руками над своей седой головой, как бы защищаясь от грядущих ударов, и исчезает в подполье. Оттуда появляется пишущая машинка. Капитан взял машинку и, уходя, сказал:

— И закрывайте свою малину, угодник, а то вы будете иметь разговор с господом богом по поводу моих грехов. Вы мне доверяете?

Старик, наполовину высунувшись из подполья, отвечает панически:

— Доверяю... доверяю...

На плотине Садовский и к нему пришли люди, которым он приказывал искать Капитана.

— Не нашли?

— Нет.

— Что же вы думаете?

Один осклабился. Хитрость. И широким жестом указал на лес, на берег.

— Весна... дорожки подсохли. Душа заиграла... бежал Капитан.

Садовский поник. Ребята ушли в задумчивости.

Не то в бригаде Капитана, не та работа. Люди шепчутся. И силач вдруг так всадил в грунт свой лом, что лом наполовину в землю ушел.

— Ложь... Все это ложь... Не хочу.

И ушел прочь.

Тогда явилась Соня, страстная, самозабвенная и властная. Она схватила за руку силача, она вытащила его на плотину, она говорит перед растерявшимися и грустными людьми:

— За одну низкую сволочь, которая не достойна этой капли пота, мы пойдем назад? Мы, ударники, мы, первые люди на нашем канале, мы, строители великого дела,—назад, в притоны, в тюрьмы, на вечный позор?

Силач заревел зверем:

— Но зачем Костя изменил? Мы ему верили... брали пример... мы любили Костю.

И он кричит неизвестно куда:

— Гады, отдайте нам нашего Костю!

Соня переждала. Прошло возбуждение в толпе.

— Костя умер...—очень спокойно сказала она.—А мы будем жить. Кто за это предложение—подымите руки.

И страшно серьезно, так, что люди оглядываются друг на друга, они голосуют за это страшное, но очень конкретное для них предложение.

— Больше предложений не будет?—спросила Соня.

И тогда люди заулыбались, засмеялись, закричали:

— Единогласно — жить!

Капитан явился в контору. Уже на пороге увидала его известная барышня.

Арт. Евдокимов (в роли прораба) в фильме „Заключенные". Эскиз для грима художника С. Мейнкина

— Вот он! Держите его!

— Зачем же держать?—говорит Капитан.—Получите эту игрушку.

Он горько шутит:

— Это грустная опечатка. Вот...

Он ставит на место украденную вещь.

— Товарищи, поймите,—он вынул из кармана пузырек с клеем.—Я ночью пришел за клеем... Мадмазель мне не дала клею.

Но уже позвонили, уже прибежал комендант с двумя стрелками, и Капитану сказали:

— Довольно петь.

Срочно увели.

РУР—рота усиленного режима. Сруб с дверью и одним окошком под потолком, нары и больше ничего.

Снаружи часовой. Входит Костя хозяином и поверх людей говорит с любезным превосходством:

— Здорово, урки.

Промолчали. Из глубины логовища выскочил человек и прыгнул к Косте.

— Узнаешь, приятель?

Перед Капитаном—Лимон.

— Интересуетесь боксом? — спросил Капитан.

Лимон попятился, но снова подошел к Капитану и положил ему руку на плечо:

— Костя, брось, все здесь будем. Не верь никому. Дешевая игра на душе вора. Оставь надежды, Костя,—и тихо, по-воровски, сказал мимо уха собеседника:—бежим!

Костя так же ответил:

— Делай.

— Слово?

— Клянусь кровью.

— Ложись, спи,—ласково сказал Лимон, но так же на ухо добавил:—Мой срок кончился, меня сейчас освобождают.

Спи. Время.

Капитан лег. Вытянулся, захрапел. Лимон следит за дверью.

Вошел стрелок, назвал:

— Баландин!

Скромно, с опущенными глазами к стрелку подошел Лимон.

— Братья Чижиковы!

С нар встали двое.

— И все,—сказал стрелок.

— Спасибо,—ответил Лимон и запел, бросив взгляд на Капитана:

«Гляжу, как гадюка, на черную шаль,
И холодную душу уносится вдаль».

Засл. арт. респ. М. Ф. Астангов (в роли Кости Капитана) в фильме «Заключенные». Режис. Е. Червяков

— Какие могут быть песни?—остановил его стрелок.

— У меня желудок не в порядке,—ответил Лимон.

Ушли. Капитан усмехнулся, встал, сжал виски, сказал:

— Поплыли, Капитан.

Громов у себя дома. Чай на столе. Жена грустно следит за Громовым, когда он ходит вокруг стола, заложивши за спину руки. Комендант стоит у дверей. Воспитатель сидит у стены. Громов сел к столу, казалось—пригласил людей пить чай, но жест приглашения сломался. Громов ударил кулаком по столу.

— Я не верю,—закричал Громов.—Комендант, приведите ко мне арестованного.

Комендант механически исчез. Немедленно встает воспитатель и молча подает записку Громову.

Тот читает: «Я не знала, что вы тридцатипятник, вор».

Воспитатель что-то говорит Громову, о чем без слов может догадаться зритель. Громов спросил:

— Кто это сделал?

— Маргарита Ивановна, секретарь Управления.

— На пятнадцать суток под арест Маргариту Ивановну—немедленно.

Воспитатель надевает фуражку и у дверей сталкивается с комендантом. Тот почернел от торопливости:

— Арестованный бежал при выполнении естественных надобностей.

Был условный знак—песня «Черная шаль».

———

Ночь. Глухой берег канала. Капитан и Лимон устроили одежды на голову в виде колпаков. Медленно входят в воду, плывут рядом, работая руками и ногами под водой. Ни одного всплеска.

Издали похоже, будто по воде качаются две большие кочки, какие отрываются весной от берегов—мох, трава, пень. Одна кочка отстает, плывет быстро в сторону, другая странно закружилась и бешено устремляется за первой. Поравнялись. Брассками плывут рядом. Видно—одна гонится за другой.

И крупно: Капитан и Лимон в середине канала.

— Идешь назад? Предаешь?—говорит Лимон.

Капитан молчит.

— Ставь последний банк,—шепчет Лимон.—Прощай, Капитан!

Лимон сзади бросается на Капитана. Завязывается борьба. Сверху с плотины стрелок взводит винтовку, стреляет с колена раз, другой... Подходит старший.

— Что там?

— Подозрительно, — отвечает стрелок.

Смотрят оба на воду вдаль. Тишина, гладь, дымка.

— Может почудилось,—говорит часовой.

— Чудиться не должно,—строго отвечает старший.

— Наблюдаю,—отвечает стрелок.

И вот нам, когда он встал, не трудно узнать парня, который плакал над винтовкой перед поездкой с Капитаном на сплав.

———

Вода. Течение. Плывут вещи, одежда.

Отвесный, скальный берег. Черная тень на воде. По скале, кошкой извиваясь, поднимается голый человек. Добрался доверху, упал, повис. Он стонет:

— За что все это, за что?

Капитан.

———

Громов сидит над бумагами. Он отдает жене бумаги:

— Проверь...

Она принимает бумаги, смотрит на мужа.

— Николай, не надо волноваться...

Встала.

— Милый...

Обняла, гладит голову:

— Не надо, милый.

— Зачем я здесь?—страстно говорит Громов.—Зачем мне партия доверила этих людей?..

Раскрылась дверь, и в комнату вбежал, остановился, сделал еще два шага вперед и твердо стал во весь рост Костя Капитан. Женщина отступила от Громова, зашла за его стул и в упор глядит на Капитана. Громов не шевельнулся. Спросил:

— Бежал?

— Да.

— Куда?

— К вам.

На этот ответ женщина вздрогнула, потупилась.

Громов встал, хмуро осмотрел Капитана.

— Почему мокрый?

— Боролся в канале за жизнь.

— Говори.

Они стоят друг против друга, военный, строгий, властный человек и этот мокрый, грязный, с кровью на лице, из последних сил напрягающий волю жулик. Он покачнулся, попался стул, схватился, поправился, заговорил:

— Вы мне подарили прекрасный баян. У меня отклеился клапан у баяна. Это вопрос моей личной радости. Я пошел попросить каплю клею и меня прогнали...

Громов отошел к столу, незаметно передал жене записку Маргариты Ивановны, сказал:

— Дальше, я все знаю...

— Гражданин начальник, поймите мою жизнь. Скажите, разве я погиб? я вечный вор?

Громов перебил:

— Не жалуйся. Здесь не институт благородных девиц.

И обернулся к жене:

— Скажи.

Она пронзительно крикнула:

— Не знаю. Это страшно. Это трудно. Это...

И выбежала из комнаты.

Заключенные у крыльца Лагерного управления. Арт. А. П. Нелидов (в роли отца Варфоломея) и Б. П. Иванов (в роли дьякона) в фильме «Заключенные». Режис. Е. Червяков

Тогда Громов взял бланк ОГПУ и четко, крупно, раздельно, слово за словом написал:

«От наказания освободить. Баян вернуть. Клею выдать».

Утро и выход на работу. По возвышению идет Костя Капитан. Соня, силач и многие другие отступают перед ним, как перед призраком. Костя пришел без смущения и тревоги. Вот он огляделся и спросил:

— Интересуюсь?

И тогда на него ринулись друзья, его схватили и на кулаках подняли вверх.

— Бей!—кричат со всех сторон. — Бей!

Бросили на землю и отступились. Костю поднял силач:

— Оправдывайся.

Костя улыбнулся:

— Я не ожидал, что вы меня так любите.

И почесался. Но Соня странная, ненавидящая подходит к Капитану, в упор:

— Бросил, в такие великие дни... бежал... поймали, кусок падали.

И крики вокруг:

— Уходи!.. Вор!.. Филон!.. Уходи!

Но силач остановил людей.

— Оправдывайся,—повторил он Косте.

Костя выпрямился. Строго ответил, обращаясь к Соне:

— Я был немного болен. Меня навсегда вылечили.

Он вынул записку Громова:

— И вот рецепт.

Он подал Соне записку. Та прочитала.

— Доверяете?

Соня передает записку силачу. Тот мрачно читает, оглядывается на Соню, на Костю и, заслонивши Костю собой, говорит над толпой:

— Голосуем за человеческое отношение к товарищу.

Крупно: Костя.

Деловито спросил:

— Какой наряд на работу?

С одной стороны к нему подходит Садовский и говорит:

— Поздравляю!

Капитан смотрит на одного, на другого, сказал медленно, тонко, значительно:

— Мы все вместе начинали эту жизнь.

И запросто обнял одной рукой Садовского, другой—Боткина. Насильно придвинул их друг к другу и, резко отвернувшись, ушел. Тогда Садовский взял об руку Боткина и, скрывая волнение, деловито спросил:

— Скажи, когда ты примешь мою воду в твои шлюзы?

— Завтра с рассветом,—ответил Боткин.

ФИНАЛЫ

Идет первый пароход по каналу с ударниками Белморстроя. Понятные праздничные картины кинематографически ускоренного, но полного пути от Сороки до Онежского озера. Это путь триумфаторов, путь песен, приветствий, музыки,

танцев. Мы на этом несколько задерживаемся на пароходе. Среди многих людей стоит Костя Дорохов, глядит по берегам. Молчит. Соня заметила его. И эта неспокойная, красивая женщина, одетая просто и празднично, подошла к Капитану и закрыла ему глаза руками, стоя за спиной. Вдруг опустила руки, смотрит—пальцы мокрые. Так держа руки перед глазами идет по палубе. Пароход вошел в камеру шлюза. Соня подошла к борту, пароход стал. Все еще смотрит она на свои пальцы и вот видит, что какой-то парень рядом с ней докурил папиросу и бросил ее в воду, сплюнул и затем высморкался. Соня смотрит на свои пальцы с каплями чужих слез, смотрит на окурок, на мерзость в реке и с необычайной силой бьет справа и слева парня по морде.

— Куда плюешь? — кричит она. — Куда плюешь?

Это увидали с берега. Оттуда из толпы кричат:

— За борт его.

Дико, почти помешанно, изогнувшись Соня наступает на парня, повторяя:

— Куда плюешь?

Их проход перерезал Костя:

— Прыгайте в воду,—говорит он любезно.

— Товарищи... извиняюсь... забылся,—мечется парень.

Но на него смотрят недоброжелательно.

— Прыгайте в воду,—повторяет Костя.

И парень прыгает в воду, озираясь на Соню, на Костю, на людей, которые стали хмурыми и чужими.

— Возьмите ваш окурок,—говорит Костя.

Парень плывет за окурком и хватает его.

— Вы свою вину искупили.

Костя находит Соню и так же точно закрывает ей глаза и отстраняет руки:

— Соня, вы плачете? Что значит слабая женщина!

Интимно и просто.

Садовский пьет чай. Мать подшивает в папке его бумаги. В дверь постучали. Вошел Громов.

— Мне нужно поговорить с вами, Юрий Николаевич.

— Я помешаю?—спросила мать.

— Нет, не помешаете.

— Слушаю.

Громов сел.

— Сегодня будет торжественное собрание. Вам придется говорить. Я вас предупреждаю. Мы—люди передовые, мы много поработали, много пережили.

Странно говорит Громов. Так никогда не было.

— Вы, Юрий Николаевич, досрочно освобождены.

— Я?..

— Минуту,—останавливает его Громов.—Потом инженера Боткина и вас Правительство награждает орденом.

Садовский отвернулся к окну. Мать побежала за веником. Начинает мести пол, потом засмеялась, отбросила веник к чорту, подошла к Громову и без слез, без психологии, прямо спросила:

— Скажите, чекисты целуются?

— Целуются.

Но Садовский осторожно отстранил мать, сел против Громова, отодвинул чай, облокотился на стол, приблизившись к Громову:

— Я ждал часа. Я писал и выходило не то. Я грусил. Я обманывал и вас и себя. Я был вредителем. Я совершал преступления. Я сознаюсь.

Громов серьезен.

— Да,—сказал он.

Мать отступила.

— От меня... От матери... Какое же теперь освобождение?

— И мне орден?—спрашивает Садовский.

— Да, — повторяет Громов.

— Как же теперь, когда я сам признаюсь?

Тут Громов засмеялся:

— А мы это знали.

Громов встал:

— Эта страница перевернута и для нас и для вас. Поздравляю вас, товарищ Садовский.

— Тогда я остаюсь работать с вами. Я построю гидростанцию на моей плотине. Вот мой встречный план.

— Приходите завтра договариваться об условиях.

Громов поклонился и вышел.

А мать. Она сидит, опустивши руки:

— Меня... мать, обманул...

Вскочила, схватила с пола веник.

— Проси прощенья у матери! Проси,—она размахивает ручкой веника. — Проси прощенья на коленях, а то я тебя высеку, подлец!

Бригады Сони и Кости Капитана в сцене «Результат соревнования» в фильме «Заключенные». Режис. Е. Червяков

Поезд. Вечерний вагон. На одной из нижних полок спит, разметавшись, человек. На другой лежит Костя. На верхней, аккуратно укрывшись шалью, дремлет Соня. Костя встал, вышел по делу, вернулся и замер. Он увидел выпадающий бумажник у разметавшегося человека. Спящий хорошо одет, в изголовьи у него чемодан в чехле и портфель. Но бумажник вылезает из открытой полы пиджака плотный, солидный, жирный.

Костя отвернулся, сел на лавку, опять посмотрел на бумажник, вынул из кармана газету, вздохнул и спрятал газету,—не читается. Опять воззрился на бумажник и даже приподнялся, негромко кашлянул.

Человек от кашля вроде проснулся, поворочался так, что бумажник оказался у него на животе—бери и уходи.

Лег Костя. Растянулся навзничь, покосился на бумажник и, отвернувшись к стене, согнул ноги в коленях, зажмурил глаза. Вскочил. Сел. Взял свой чемоданчик в руку и легко, как цветок сорвал, взял бумажник, сжал в руке, держит, вдруг во весь голос сказал:

— Гражданин, не теряйте деньги, в поездах ездят воры.

Человек вскочил. Костя отдал ему бумажник и вышел из купэ. Он вошел в вагон-ресторан. Подошел к столику, бросил деньги.

— Дайте стопку водки.

Выпил залпом.

— Прощайте.

Вошел в купэ. Лег и уснул.

Свирьстрой. Главные ворота.

Явились Соня и Костя.

— Интересуемся работой,— говорит Костя человеку, выходящему из автомобиля.

— Мы — ударники с Белморстроя.

Тот оглядел Костю.

— Специалист по бурению. Бью мировые рекорды.

Костя подает бумагу. Человек прочитал и оглядел Костю, как диковину, посмотрел на Соню.

— А вы?

Соня ответила:

— Вы газеты читали? Я—Софья Потаповна, имела десять лет, досрочно освобождена, получила орден Трудового знамени.

Человек увидал орден у Сони.

— Вы муж и жена?—лукаво спросил человек.

Костя ответил:

— Нет... Я ее догоняю.

Человек указал им рукой на открывающийся вид Большой Свири.

— Честь и место.

С киноаппаратом через Кавказские горы

Ник. ВИХИРЕВ

Три года протекло с тех пор, как я перешел кинооператором на фабрику Союзкинохроники.

За эти годы привелось познакомиться чуть ли не со всеми способами передвижения: верхом на лошади и верблюде, на автомобиле по пескам Средней Азии, на пароходах, самолетах.

Не миновали меня и кое-какие испытания. В экспедиции на озеро Балхаш, например, в сильный мороз, абсолютно без продовольствия, я около двух суток просидел в полном одиночестве в отставшем от колонны автомобиле, дожидаясь водителя, отправившегося за бензином и помощью.

Не скоро забудешь экспедицию по спасению челюскинцев. Тогда я познакомился с Тихим Океаном, не оправдавшим своего названия и задавшим нам у берегов Японии в продолжение трех суток такую трепку, о которой долго будешь помнить. Узнал, что такое «сжатие льдов», когда у нас на пароходе «Сталинград» лопались шпангоуты у северных берегов острова Матвея. Испытал несколько физически неприятных минут, когда пилот маленького, но быстроходного военного самолета, с которого я производил съемку, упустив из виду неподготовленность моего организма к подобным трюкам, стал садиться на землю с большой высоты «для скорости» способом падения на крыло.

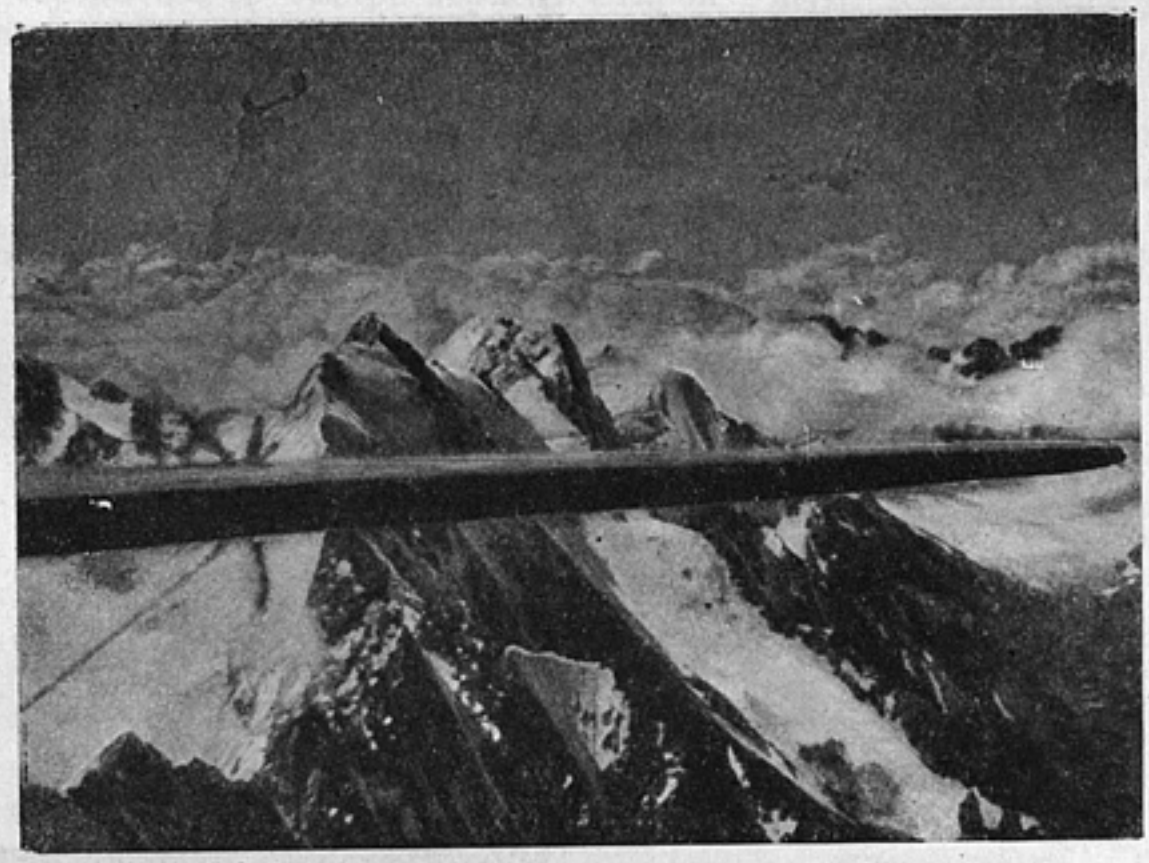
Одним же из самых ярких впечатлений был мой перелет на небольшом почтовом самолете через Кавказский хребет, и этим впечатлением я хочу поделиться.

Я был послан фабрикой Союзкинохроники на съемку торжественного пуска Рионгэса.

Времени до торжества оставалось так мало, что поездом я уже не поспевал

Кинооператор Союзкинохроники Н. Вихирев садится на самолет перед полетом через Кавказский хребет

Летчик Кузин — водитель самолета на воздушно-почтовой линии Тифлис — Минеральные Воды



«... Продолжая набирать высоту, мы идем над горами...»

к сроку. Решено было лететь на самолете.

27 июля утром я вылетел с Московского аэродрома на «АНТ-9». Пересев в Харькове на «К-7», я в тот же день был уже в Минеральных Водах. Утром 28, долетев до Орджоникидзе, я узнал, что дальше самолет идет через Баку и перелет до Тифлиса длится часов 14—15, тогда как на автомобиле по Военно-Грузинской дороге переезд берет всего часов 6.

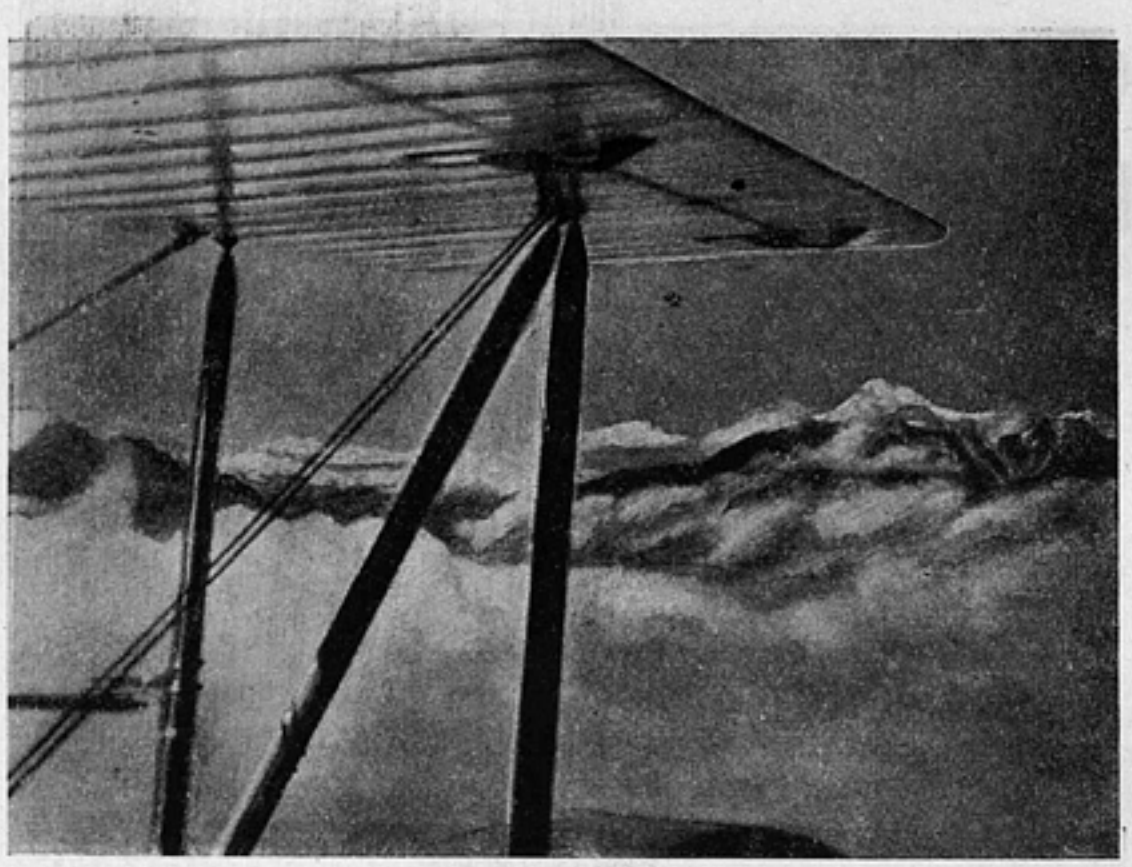
Я поехал на автомобиле и вот тут-то, когда нам у Казбека встретился небольшой почтовый самолет, у меня явилось непреодолимое желание заснять Кавказский хребет с высоты орлиного полета.

После съемки пуска Риониэса я приложил немало усилий, чтобы добиться разрешения лететь на почтовом самолете.

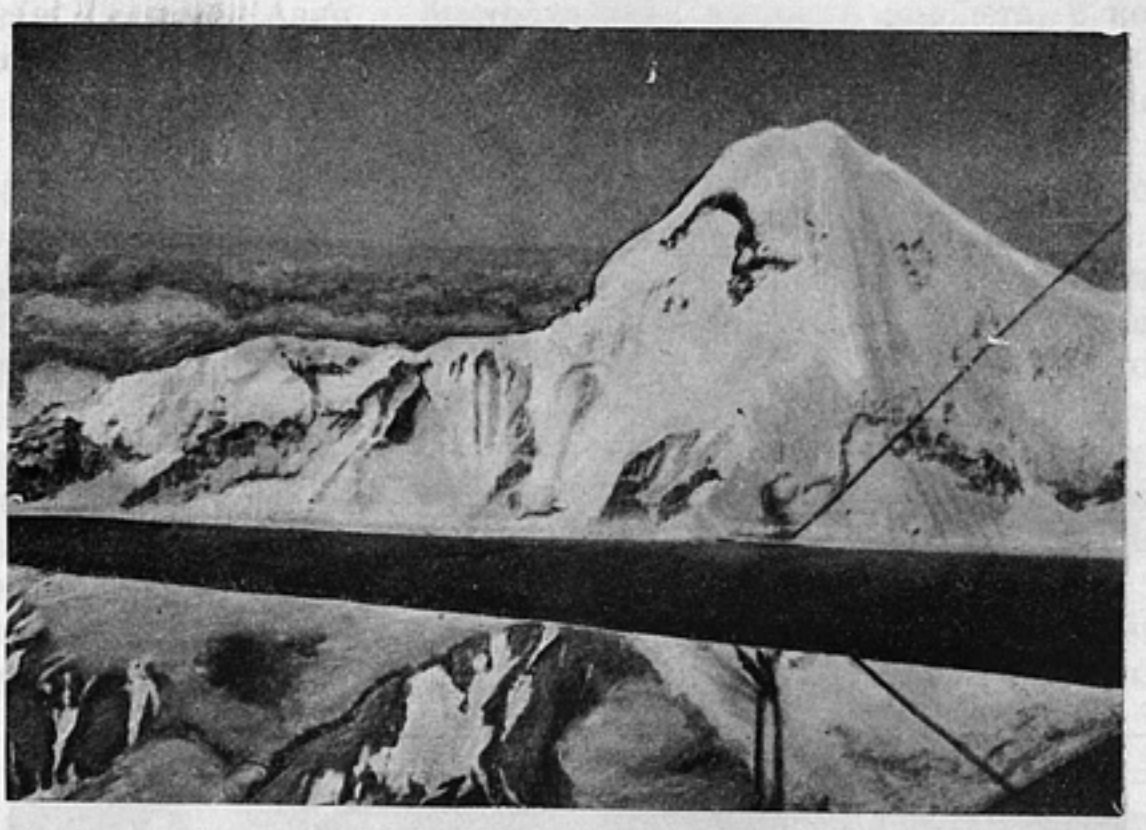
2 августа на рассвете, имея в кармане все надлежащие бумаги я был на Тифлисском аэродроме.

Почтовый самолет «П-5» был уже выведен из ангара и пилот проверял мотор. Летчик предложил мне одеваться и занять место наблюдателя.

Одев меховую одежду, так как мороз на высоте 7 000 метров, на которой приходится лететь по этой трассе, превы-



«... Через 15 минут полета вдали вырисовывается величественная, вся покрытая ослепительно-сверкающим на солнце снегом вершина Казбека...»



«...Мы быстро приближаемся к ней...»

шает 10 градусов, проверив в последний раз киноаппарат, я лезу на свое место.

Загудел мотор, поднялся вихрь от бешено завертевшегося пропеллера, и через две минуты мы были в воздухе.

Набирая высоту, мы делаем несколько кругов над Тифлисом. Врезаемся в облака, и сырой туман охватывает нас. Продолжаем подниматься. Альтиметр показывает 2 000 метров, облака плывут уже под нами. В просветы облаков видны: слияние Арагвы и Куры, плотина Загэса и монументальная статуя Ленина. Вдали тянется тонкая ленточка Военно-Грузинской дороги.

Продолжая набирать высоту, мы идем над горами.

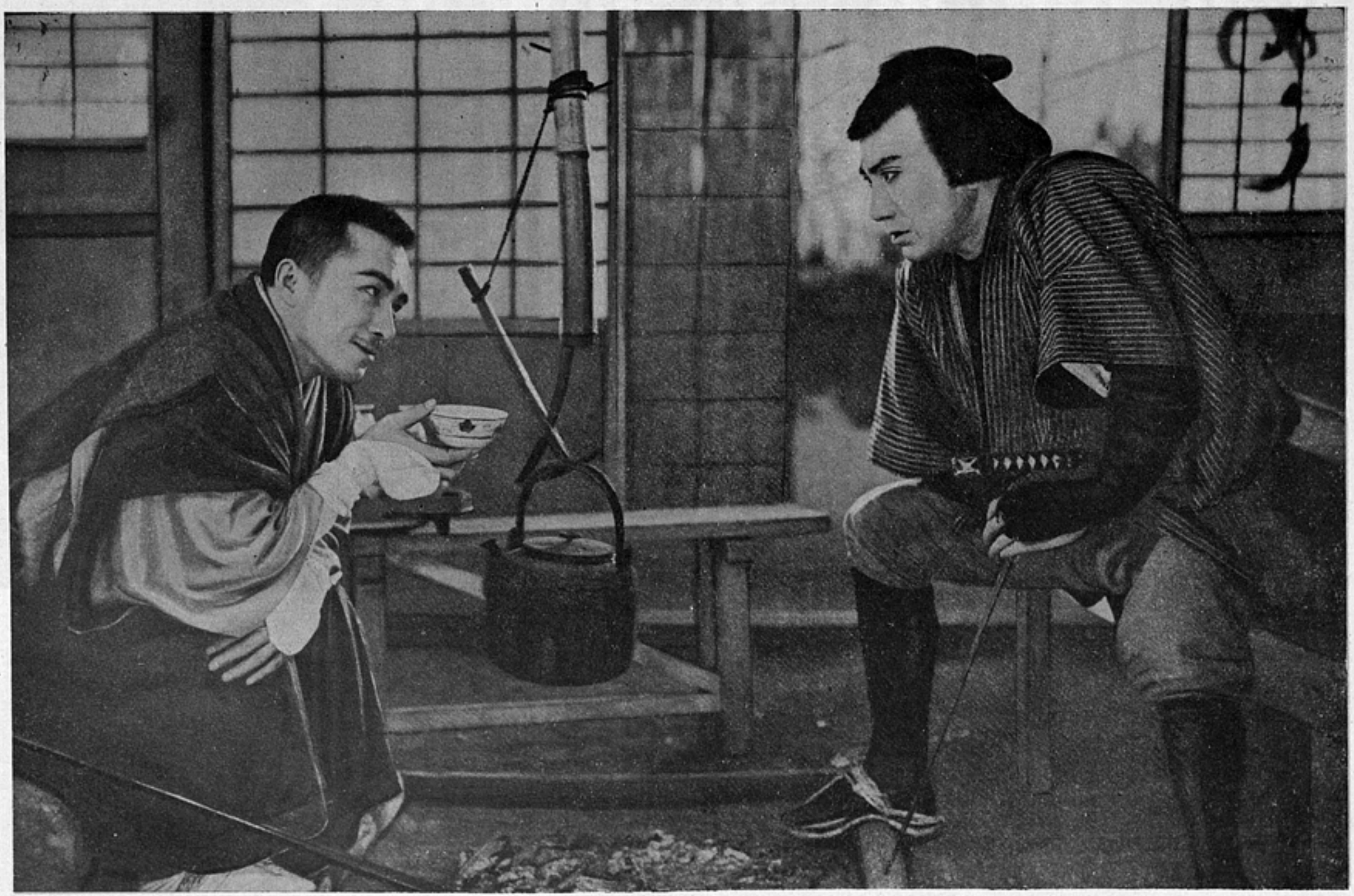
В стороне показывается черная шапка «Шат-горы». Картина внизу, как на экране, все время меняется: то пробегают клубящиеся облака, то покрытые снегом или голые скаты гор, то долины, то вершины, бросающие от себя длинные тени.

Прошло 15 минут и вдали вырисовывается величественная, вся покрытая сверкающим на солнце вечным снегом вершина Казбека.

Мы быстро приближаемся к ней.

Я не отрываю рук от аппарата, стараясь запечатлеть эту еще никем не заснятую картину, а ветер (мы идем со скоростью 220 километров в час) рвет аппарат из рук, как бы

„...Вот в стороне показывается черная шапка Шат-Горы..." (К очерку Ник. Вихирева, стр. 60)



Сцена из самурайской фильмы „Кунисада Цудзи“, производство Никкацу

не желая отдать ее в общее пользование.

Чувствую удушье. Смотрю на альтиметр — он показывает 6 800 метров, а Казбек уже близко-близко перед нами и нет уже времени обращать на себя внимания. Проносимся в 15 метрах над вершиной. Я успеваю бросить заранее приготовленный флаг с надписью «Союзкинохроника», но не успеваю заснять всей панорамы. Знаком прошу вернуться, и тов. Кузин делает еще 2 круга над Казбеком, затем снова ложится на свой курс.

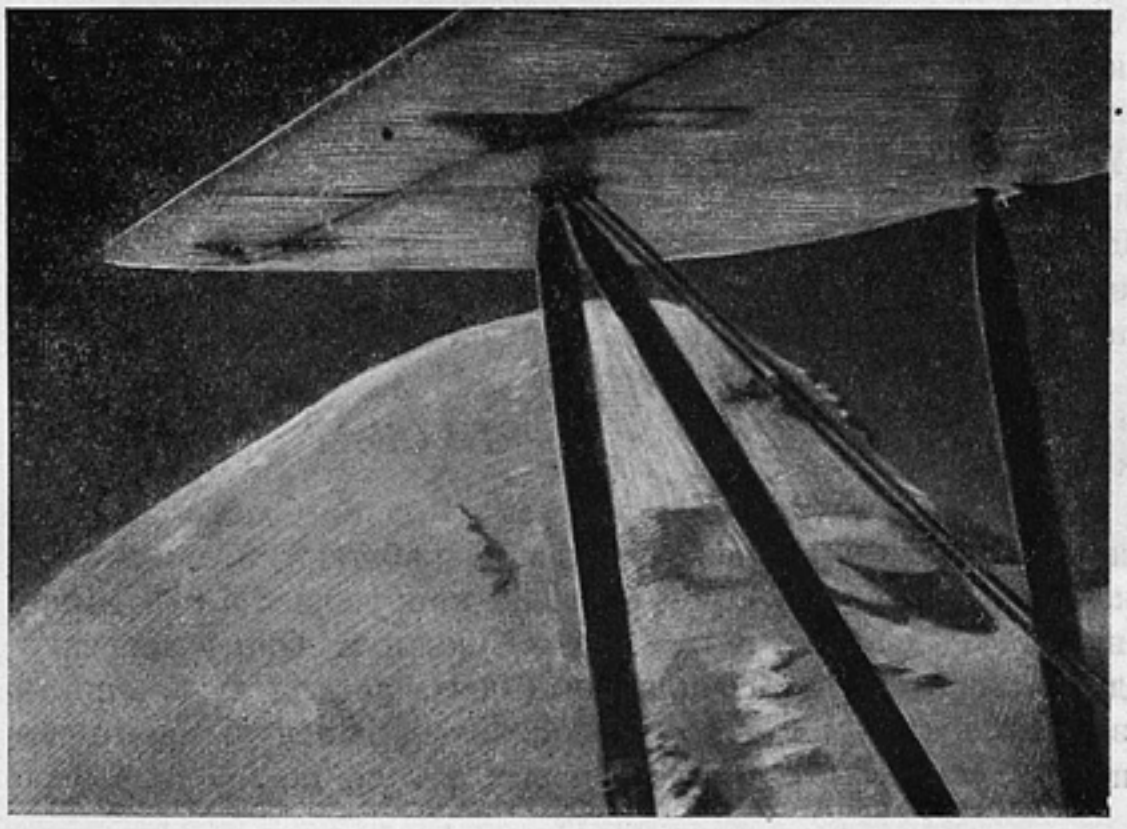
Начинаем снижаться к г. Орджоникидзе и дышать стало легче, но на смену появилась сильная боль в ушах. На клочке газеты пишу: «Почему так болят уши?», даю Кузину и получаю на том же клочке ответ: «Была большая высота, а теперь мы ее быстро теряем. Открой шире рот и кричи».

Наконец внизу вижу прорезанный сверкающим на солнце Тереком г. Орджоникидзе.

Осталось 200 километров до Минеральных Вод, куда мы и прилетели через два с половиной часа после вылета с Тифлисского аэродрома.

Летчик Кузин улыбается и что-то говорит, вижу как двигаются губы, и ровно ничего не слышу. Слух вернулся только через 2 часа и тогда я узнал от этого удивительного летчика - комсомольца что он — сын рабочего. Летает, несмотря на свои 22 года, уже 4 года, не имея ни одной аварии, ни одного вынужденного приземления. Обслуживание линии через Кавказский хребет — задача трудная и опасная. На этой трассе от Тифлиса до самого Орджоникидзе нет ни одной посадочной площадки. Летать приходится на высоте 7 000 метров, пробиваясь через дождевые облака, среди сильных воздушных течений, но опыт, знание летного дела, сознание необходимости освоения новой линии мешают Кузину даже и подумать об опасности.

Этот перелет дал мне удовлетворение в том, что я мог показать на экране хоть небольшую часть той изумительной картины, которой сам восхищался во время перелета.



«...Казбек уже здесь, рядом...»

Сегодня
ЯПОНСКОГО КИНО

Иппей ФУКУРО

ЗАТРУДНЕНИЯ ЗВУКОВОГО КИНО

Родившееся в 1931 году японское звуковое кино выступило в 1932 г. с 23 фильмами. Из них 10 (6 современных и 4 самурайских)—производства «Сиоцику», 8 (5 современных и 3 самурайских) — производства «Никкацу», 1 современная—производства «Синко Кинема» и 4—производства отдельных маленьких фабрик.

Фильмы были озвучены различными методами по системам своих инженеров-конструкторов. Только фильма «Намико», выпущенная «Ориенталь Кинема», была озвучена системой американского «Вестерн-Электрик». Результат был хорош, но, подсчитав расходы и оплату фирме «Вестерн-Электрик» за право использования ее системы (говорят, заплачено более 30 000 иен) и не ожидая больших доходов, «Ориенталь Кинема» перестала в дальнейшем производить звуковые фильмы по этой системе. Итак, система «Вестерн-Электрик» в производстве исчезла и остается только в крупных кинотеатрах ее воспроизводящая аппаратура. Отказ от дорогостоющей американской системы был закреплен крупным успехом самурайской звуковой фильмы «Чу-Син-Гура» («47 самураев»), звук которой записан по системе японских инженеров братьев Добаси. Качество звука в этой фильме мало отличается от качества записи по системе «Вестерн-Электрик».

Казалось бы звуковое кино после большого успеха у зрителя должно беспрерывно последовательно развиваться. Но вопреки этому большие кинофабрики, как «Сиоцику», «Никкацу» и «Синко» опубликовали совместно свою декларацию что им необходимо ограничить число производимых звуковых фильм. Мотив очень прост: производственные расходы звуковых кино в сравнении с немыми повышаются до 50%, а увеличение дохода от звуковых — около 30%. Фабрике приходится терпеть от звуковых картин потерю в 20%.

В 1933 г. с января по октябрь выпущено всего только 13 звуковых фильм, в то же время около 200 немых демонстрировались. Это ясно говорит о том, что на пути развития японского звукового кино лежат затруднения капиталистических противоречий. К тому же большинство кинотеатров в деревнях страдает плохим звуко-воспроизводящим оборудованием.

Деревенские кинотеатры сильно страдают от уменьшения дохода из-за все углубляющегося кризиса. Они часто лишены возможности купить или зазарендовать хорошую аппаратуру, а их еще заставляют платить кинофирме специальную плату за звуковую фильму на 30—50% больше немого кино.

От несовершенства разных японских собственных систем, как например система «Ролер», «Номура», «Мацура» и многих прочих, зритель, слушая реплики и звуки, не слышит, что именно говорят, и не точно различает звуки. Тем не менее за такую аппаратуру кинотеатры платят помесячно 2 000—4 000 иен.

В настоящее время в Японии 1 667 кинотеатров, из них оборудованы звуковоспроизводящей аппаратурой—430.

ПРОКАТ

Кинотеатры в Японии более или менее непосредственно работают под руководством больших кинофабрик в роде «Сиоцику» или «Никкацу». Они заключают специальный договор или с «Сиоцику» или с «Никкацу» для непрерывного получения новых фильм, по крайней мере

2—3 полнометражных художественных в неделю. Здесь вопрос только о количестве, а никак не о качестве. Каждая кинофабрика может или старается произвести больше 3 полнометражных фильм в неделю. Большие кинофабрики ведут борьбу друг с другом за расширение своей киносети.

В прокате кинокартин большое место занимает заграничная фильма.

Заграничная фильма в Японии и в настоящее время, как в продолжение прошлых 30 лет, стоит в центре внимания наиболее культурных слоев зрителей, хотя и побеждена была количеством японской фильмы. Все первоклассные кинотеатры в каждом городе стремятся исключительно к демонстрации заграничных фильм.

В 1932 году количество посетителей кинотеатров внутри страны исчислялось приблизительно в 220 миллионов, а бесплатных киносеансов, организованных правительственными органами, школами, культурными обществами и т. д., было 43 000. Значит, посещения киносеансов в 1932 году составляют приблизительно— 250 миллионов, то есть японский народ смотрел кинокартину в среднем 4 раза в год. Японский зритель не часто посещает кинотеатры. Мировой зритель в 1932 г. дал около 13 000 миллионов посещений, то есть в среднем посетил театры $6^1/_2$ раз в год, если считать число жителей во всем мире около 2 000 миллионов.

Из 220 миллионов населения Японии 66 миллионов посещают кинотеатры ради заграничной фильмы. Сколько заграничных фильм представлялось в течение 1932 года?

Прокатчик	Число фильм полнометражных (не включено число копий и короткометражных фильм)
Отделение фирмы «Парамоунт»	53 (все американские)
Отделение фирмы «Фокс»	39 (все американские)
Отделение фирмы «Метро-Гольдвин-Мейер»	33 (все американские)
Отделение фирмы «Вернер Братья и Ферст Национал»	29 (все американские)
Отделение фирмы «Универсал»	16 (все американские)
Отделение фирмы «Юнайтед Артисты»	7 (все американские)
Отделение фирмы «Колумбия»	3 (все американские)
Отделение фирмы Р. К. О.	2 (все американские)
Итого . . .	182
«Това Сиодзи»	1 французская 12 германских
«Сан-Эй-Ша»	1 французская 3 германских
«Фусо-Сиодзи»	1 советск. («Путевка в жизнь»)
«Ямани Иоко»	1 французская
Общество «Земля»	1 французская 2 германских
«Чиода Иоко»	1 английская
«Фудзи Кимена»	1 германская
«Чиу-О Эйга-Ша»	3 французских
«Дайко-Ша»	1 амкиновская («Пятилетка СССР»)
Итого . . .	28

Кадр из самурайской фильмы производства фирмы Никкацу

Итак, в 1932 г. на японских экранах шло 210 заграничных фильм (в 1930 году—218 американских и 45 европейских, а в 1931 году соответственно — 211 и 40).

Как организован прокат?

Раньше каждый выдающийся кинотеатр самостоятельно выбирал фильмы и как хотел организовывал их демонстрацию. Импортеру-прокатчику оставалось также право свободно выбирать какой-либо кинотеатр для демонстрации своей фильмы.

Но не избежало кризиса и кинодело. Началась капиталистическая «рационализация». И захватив крупные кинотеатры во всех крупных городах: в Токио, Осака, Киото, Кобэ, Нагоя, Фукуока, в начале 1931 года организовалась «Эс-Пи-Чейн», то есть—«Сиоцику-Парамоунт»—театральная цепь.

Заведывали этим трестом «Сиоцику Когио Кайша» (акц. о-во) при «Сиоцику Гомей Кайша» (единственный театральный трест) в месте с японским отделением американской фирмы «Парамоунт». Трест «Эс-Пи-Чейн» существовал два года, а потом опять наступила «рационализация»: в апреле 1933 года «Парамоунт» сошел с этой сцены и «Сиоцику» уже выступал как самодержавный диктатор проката и демонстрации фильм. Им организовано «Эс-Вай-Иога-Когио-Ша» (акц. о-во демонстрации заграничных фильм при «Сиоцику»), в котором участвуют кроме фирмы «Парамоунт» — «Юнайтед-Артисты», «Метро-Гольдвин-Мейер» и импортеры-прокатчики всех европейских фильм. Под ударом этого треста остальные американские фирмы организовали «Анти-Эс-Пи-Чейн», ныне «Никкацу Иога Чейн» (общество заграничных фильм при кинофирме «Никкацу»). Но не имея крупных первоклассных кинотеатров и не демонстрируя европейских фильм, которые все время пользуются самой высокой оценкой со стороны критиков и зрителей, этот «Никкацу Иога Чейн» существовал и существует вне общего внимания, работает вне главных центров.

Кинотеатры демонстрируют в неделю по крайней мере две полнометражных фильмы, сопровождая их двумя-тремя короткометражными, как хроникой, мультипликацией и пр.; за исключением случая, когда та или иная фильма получала особенно большой успех, ее демонстрация продолжалась еще две недели.

Сеанс первоклассного театра поэтому занимает в среднем 4 часа, а маленького театра—5 часов и больше. Оплата за билет—0,50—2,00 иен для первоклассного театра и 0,20—1,00 иена для остальных театров.

Успех картины по всей Японии определяют премьеры в городах Токио и Осака. Поэтому все усилия импортера-прокатчика, как и усилия японской кинофирмы, обращаются прежде всего на эти премьеры (заключаются договоры с кинотеатрами, ведется пропаганда, широко организуется реклама и т. д.).

Средняя заграничная художественная картина собирала до 1929 года в среднем 50 000 иен, а в настоящее время собирает лишь около 10 000 иен дохода. Исключением является фильма «Кинг-Конг», которая в течение трех месяцев принесла фирме приблизительно 90 000 иен дохода. Германская фильма «Девицы в униформах» в течение пяти месяцев дала сбор в 50 000 иен, в то же время пользуясь и «моральным» успехом.

Чтобы пользоваться большим успехом в Японии, та или иная кинокартина должна быть фантастической, невероятной, гротескной, как «Кинг-Конг», или крайне авантюристской и «филантропической» как «Летчики ада» (Хелл Дайверс), пользовавшаяся самым большим успехом в 1932 году в Японии, или очень меланхолически-лирической, в которой главную роль должна играть молодая красивая девушка («Девицы в униформах»)...

Интересно отметить, что мелодрама, рисующая любовный треугольник, долгое время царствовавшая в мировой фильме, уже давно стошла с главной сцены.

В Токио встречают хороший прием художественные фильмы, а в Осаке—больше всего авантюрные.

СОВЕТСКОЕ КИНО В ЯПОНИИ

Возвышаясь художественно высоко над мировым кино, успехи советского кино в Японии выражаются в том, что:

1. Передовой кинозритель впервые узнал, что такое подлинное киноискусство.

Кадр из японской фильмы производства фирмы Никкацу

2. Кинопечать впервые получила начатки своей теории и справедливую критику.

3. Японские первоклассные режиссеры: Кинугаса, Д. Судзуки, учатся у советских картин.

4. После выступления советского кино впервые обращается серьезное внимание на большое влияние кино.

Передовая публика встречает советскую фильму с нетерпеливым ожиданием. В истории советского кино в Японии не было такого случая, чтобы советская фильма не пользовалась большим моральным успехом. В этой области никакие фильмы—ни японские, ни заграничные—не выдерживают сравнения с советской.

В области материального успеха дело другое. Картины в 1933 году были далеки от такого материального успеха как например «Турксиб» в 1930 году, «Старое и новое», «Земля», «Битва жизни», «Курс норд» в 1931 и «Путевка в жизнь» в 1932 году.

Причины этой материальной неудачи по нашему мнению были следующие.

1. Большинству наших зрителей, воспитанных на буржуазном кино, трудно подойти к советской фильме, а передовых зрителей мало.

2. Отсутствие в советских фильмах фантастического гротескового, авантюрно-филантропического сюжетов и меланхолической лирики, героиня которой должна быть молодой красивой девушкой.

3. Усиливается давление цензуры вследствие усиления фашистского влияния, вместе с военно-интервенционистскими настроениями.

4. Беспокойство первоклассных кинотеатров за демонстрацию советских фильм.

5. Ограниченность пропаганды и рекламы советских фильм.

Цензура не пропустит советскую фильму, рисующую революционное движение, восстание рабочих или крестьян, стачку на заводе, разоблачение буржуазного режима империалистической агрессивности и т. п. Например из получаемых Японией картин пропустили фильму «Иван», пропустят «Встречный», «Снайпера» и «Оазис в песках», не пропустят «Просперити» и «Златые горы».

Высоко-художественная и массово-доступная из демонстрированных советских фильм—«Путевка в жизнь» дала всем зрителям небывалое глубокое и незабываемое впечатление. Она занимала первое место вместе с французской фильмой «Нам свободу» (режис. Ренэ Клэр) среди 200 заграничных фильм, демонстрированных в 1932 году в Японии. Этот выбор сделан 20 крупными критиками в самом большом ежедекадном киножурнале «Кимена Джюмпо». А министерство народного просвещения купило ее копию за высокие культурные достоинства.

Эта картина пользовалась сравнительно большим и материальным успехом. Она собрала приблизительно 10 000 иен,

а это нельзя считать неуспехом в положении кинорынка 1932 года.

В апреле 1933 года в Японии организовано крупное общество «Ниссо Сиокай» (Япкино), непосредственно связанное с Союзкиноэкспортом — торговым представительством СССР в Японии — и с ВОКСом для художественной консультации. Наша задача—продвижение советских фильм.

Для повышения и мобилизации внимания к советскому кино мы с передовыми журналистами составляем план организации «Общества друзей советского кино». Но это может осуществиться только на основе взаимопомощи с советской стороны, в частности Союзкиноэкспорта и ВОКСа.

ФИРМЫ, КОТОРЫЕ ЗАНИМАЮТСЯ ПРОИЗВОДСТВОМ

Из фирм, которые занимаются производством художественной фильмы, только три считаются крупными. Это: «Сисцику Кинема», «Никкацу» и «Синко Кинема». После них идут средние фабрики «Дайте Эйга» и «Такарадзука Эйга», обе производят лишь отсталые самурайские мечевые фильмы (Кен-Геки) для деревенского зрителя. В их картинах главные роли играют сверхчеловеческие герои-самураи и вечно продолжают бесчисленные человекоубийства.

Работают в этой области еще несколько так называемых «Продукцион» вроде «Ильэ Продукцион», «Ицикава Утаэмон», «Бан-Цума-Прод», «Чиэдзо Прод» и пр. Каждый «Продукцион» возглавляет известный и популярный киноартист, как например Ильэ Такако (актриса), Ицикава Утаэмон, Бандо Цумасабуро, Какаока Чиэдзо и др. Этот «Продукцион» производит фильмы своими собственными средствами и, не имея своей киносети, продает фильму большим фирмам—«Сиоцику», «Никкацу» или «Синко»—по специальным договорам. «Продукцион» получает по 10 000—15 000 иен за каждую фильму. Производственные расходы каждой фильмы—1 000—3 000 иен (в среднем) и не больше 6 000 иен. Каждый «Продукцион» может произвести не плохую фильму.

Сейчас эти «Продукционы» оттеснены звуковым кино, как оттеснены им также и большие фабрики.

Приблизительно 70 маленьких фирм занимаются производством так называемой научно-культурной фильмы. Они существуют потому, что большие кинофабрики как «Сиоцику» или «Никкацу» никак не стремятся не только к производству культурфильмы, но и к съемке кинохроники за исключением случаев, когда «Сиоцику» случайно снимает такую нерегулярную кинохронику как «Большое событие»: принц уезжает из Токио на курорт или универмаг горит от пожара.

Министерство народного просвещения, путей сообщения, земледелия, внутренних дел или военное министерство или какие-нибудь общественные благотворительные организации покупают эти культурфильмы, если они отражают их интересы и как бы они ни были схематичны и бедны по содержанию и конструкции. Только для такой цели и производятся культурфильмы.

С целью «пропаганды политики» и «просвещения народа» покупатели этих культурфильм демонстрируют их в школах и прочих учреждениях. В большинстве случаев это занятие—бесплодно, потому что публика не ходит смотреть такие ничтожные «незанимательные» фильмы.

Любопытно, что покупатели удовлетворяются тем, что они купили эти фильмы и все-таки ее демонстрировали.

Но и в этой области культурфильмы и кинохроники все же надо отметить несколько интересных явлений.

Крупные газеты, как «Асахи» (Осака и Токио) и «Осака Майници» (Токио Ници-Ници) больше двух раз в месяц регулярно выпускают свою кинохронику и очень удачно демонстрируют ее каждая в своих залах бесплатно.

У газеты «Осака Майници» есть киносекция, в которой работают около 12 человек. Эта киносекция имеет много съемочных аппаратов и имеет во всех городах и деревнях свою культурную киносеть, выпускает ежемесячный журнал «Культуркино» «Кацуэй», организовала по своей инициативе «Всеяпонское общество культуркино» и т. д. Она также работает по установлению культурной связи с заграницей на основании обмена хроникой и культурфильмами. Произведенная этой киносекцией хроника «Праздники в Японии» демонстрировалась в СССР в 1930 году.

Во-вторых, надо сказать о серьезных фирмах, производящих культурфильму. Таких фирм очень мало, но они твердо развиваются на своем пути. Они связываются с крупными газетами. Например, крупная из них «Иокогама Симена Сиокай» в октябре 1933 года произвела полнометражную культурфильму «Живая линия на Юге», изображающую море и жизнь народа островов на Южном море Японии. Эта картина хорошо озвучена.

Характерной является фирма «Чийогами Эйгаша», возглавляемая художником Нобуро Офудзи, которая занимается исключительно производством японской мультипликации. Произведенная этой фирмой мультипликация «Замок Иосида» в 3 частях в 1930 году была встречена советским зрителем с большим интересом.

В настоящее время 14 фирм имеют дело исключительно с узкопленочной фильмой. Некоторые из них ввозят аппаратуру и узкие кинокартины «Патэ-Бэби», некоторые ввозят американскую или германскую узкопленку, съемочные и проекционные аппараты. А остальные фирмы сами производят узкопленочные картины.

Около 50 фирм занимаются ввозом или производством кинопленки, киноаппаратов и их приспособлений. Не имея своих съемочных аппаратов, одни из них занимаются производством звукового приспособления к проекционному аппарату, а другие—арендой ввозимых лучших заграничных аппаратов.

Что касается производства кинопленки, то надо отметить, что это—самый основной вопрос в кинопромышленности. В 1932 году японские кинофабрики купили (главным образом истманскую и агфскую) пленку в количестве около 33 000 000 метров на сумму около 2 905 800 иен. Промышленники уже долгое время стремились произвести свою пленку, но только в этом году им это еле-еле удалось.

Строится пленочный завод «Хамамацу Когаку Кайша» в городе Хамамацу при поддержке «Военного органа». Строится другой завод «Дайниппон Селлюлойд Когио Кабусики Кайша» (Акц. о-во целлулоидной индустрии в Японии) около Одавара, в префектуре Канагава при поддержке «Мицуй Концерна». Говорят, что последний произведет в 1934 году всего 7 500 000 метров позитива. Но еще нет оснований ручаться за качество пленки.

Кадр из самурайской фильмы производства фирмы Никкацу

Слабо работают общества «Пролетарское кино» («Прокино») и «Онга Гейджюцу Кенуиу Джо» (Общество исследования звукового киноискусства). Оба ставят своей задачей производство фильмы, отражающей настоящую жизнь. «Прокино» накануне 1930 года умело действительно работать на узкопленочное кино. Сняло первомайский парад, похороны убитого революционного вождя, жизнь рабочих у порта и пр. Картины были встречены рабочими с глубоким интересом. Киносеть «Прокино» постепенно распространялась во все города и деревни Японии. Но дело с 1930 года изменилось. Активность буржуазии с усилением ее военных империалистических настроений и ростом фашистского влияния развила все течения в роде «Прокино», как это случилось во всех областях искусства. И сейчас существование «Прокино» еле-еле заметно.

«Онга Гейджюцу Кенуиу Джо» организовано в начале 1933 года и возглавляется сценаристом К. Мацуд-

заки и режиссером С. Кимура. Оно выступило со своей первой звукоговорящей фильмой «Молодость за рекой», изображающей судьбу молодой девушки бедняка-крестьянина. Считаясь с цензурными запрещениями, она сделана примитивно и примиренчески.

От этого картина не могла пользоваться общим успехом. Но мы решили послать эту картину в Москву потому, что она все-таки—второе большое произведение японского пролетарского кино после «Сумико», которое в свое время демонстрировалось в СССР, и потому, что она — первое крупное произведение японского пролетарского звукоговорящего кино.

К сожалению «Онга» вслед за «Молодостью за рекой» уже была не в состоянии произвести подобную фильму из-за финансового положения и в июле 1933 года сделала мещанскую оперетту «Пьяная жизнь».

ЯПОНСКАЯ КИНОФАБРИКА

Японская кинофабрика гонится за количеством произведений и гораздо менее—за качеством.

Тема фильм—вековая, старинная и одна и та же любовно-сентиментальная. Если картина самурайская (историческая), то лишь прибавляется к этой теме «мечевая игра», то есть человекоубийство. Большинство тем и сюжетов взято из популярных романов, печатавшихся продолжительное время в газетах и журналах. Кинофабрике хорошо известно, что эти «простонародные» рассказы все одни и те же по содержанию и ничего не имеют ни значительного, ни привлекательного, но фабрика гонится только за популярностью, уже созданной этими газетами и журналами. Содержание романа превращает в так называемый сценарий один из штатных сценаристов. Очень мало оригинальных сценариев и нет сценариста, который умеет работать самостоятельно.

О ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ СПОСОБНОСТИ ЯПОНИИ

В количественном отношении по производству фильм японское кино действительно занимает первое место в мире. Если режиссеру удалось произвести в течение года больше 12 картин, ему выдают премию. И таких режиссеров не очень мало. Даже популярный и известный режиссер и тот должен произвести в год по крайней мере 3 картины.

Японскую фильму, можно сказать, делает не режиссер, а только популярные актеры. Зрители японской картины уже довольны, если они смогут встретиться на экране со своими «она» и «он». Поэтому режиссеру, можно сказать, достаточно работы если он сможет снимать часто крупный план (Клоз Ап) той или иной актрисы, того или иного актера. Вследствие этого самыми авторитетными на кинофабрике являются популярные актеры. Они получают жалованье 350—1 800 иен в месяц, в то время как самый известный режиссер—только 200—500 иен.

Актеры—все штатные. Нет договорников, приглашаемых из театров. Театральные актеры не согласны проявить себя на экране, считая, что киноактеры не являются актерами в собственном значении этого слова. И действительно, это часто бывает справедливо, потому что человек с хорошей внешностью и связями сразу становится «звездой».

Режиссер «Дайто Эйга» Иосимура в 1932 году произвел 20 современных фильм, добившись самого высокого рекорда.

Из 60 немых фильм, произведенных фабрикой Камата, 13 озвучены.

В 1932 году японские кинофабрики произвели 469 полнометражных художественных фильм (226 современных и 243 самурайских).

Работа НИС ГИКа

В конце прошлого года при ГИКе был создан Научно-исследовательский сектор (на базе целиком перестроенного Сектора методики и методологии производства фильм НИКФИ). С 1 января 1934 года сектор приступил к работе. Сейчас за плечами молодого исследовательского учреждения 8 месяцев научной деятельности.

План этого первого периода работы был составлен с учетом наиболее актуальных задач, выдвигаемых практикой советского кинопроизводства. При его составлении приходилось однако считаться с имеющимся контингентом научно-исследовательских работников в области кино, а также с реальными возможностями привлечения новых сил на этот участок

В этот первый период чрезвычайно важно было кроме выполнения текущей работы создавать необходимые кадры людей и научно-вспомогательную базу—обязательное условие для дальнейшего развертывания исследовательской работы.

Организационно работа НИСа делится между 4 секциями: кинодраматургии, организации производства, учебного кино и общего киноведения.

Перед секцией кинодраматургии стояла трудная задача — создания теории советского сценарного искусства почти на пустом месте, при полном отсутствии в прошлом серьезных теоретических трудов в этой области.

Эта теоретическая работа «по целине» требовала прежде всего привлечения новых людей из смежных областей—литературы и искусства. Исключительное внимание секция вынуждена была уделять созданию коллектива авторов.

Секцией в настоящий момент подготавливаются к печати две книги: «Основные проблемы драматургии кино» и «Классики в кино». По вопросу об экранизации классиков была организована широкая дискуссия с участием ряда теоретических работников кино и литературы (Г. Лукач, Б. Балаш, И. Аксенов, В. Гоффеншефер, О. Брик, О. Нестерович, В. Росоловская, И. Гроссман-Рощин, М. Шнейдер, Г. Рошаль и другие). Объектом дискуссии послужили три вышедшие на экран советские фильмы: «Иудушка Головлев», «Гроза» и «Петербургская ночь». В сборник по кинодраматургии (объем 18 печатных листов) войдут следующие работы: И. Попова «Специфика кинодраматургии», А. Андреевского «Фактура сценария», И. Аксенова «Композиция сценария», В. Туркина «О сюжете в кино», Б. Балаша «Драматургия звука», В. Росоловской «К проблеме киножанров», А. Острецова «Музыкальный сценарий тонфильмы». Кроме того в сборник будут включены в качестве приложения рефераты о книгах: Кахана «Драматургия тонфильмы» (издана на немецком языке) и Питкина и Морстона «Драматургия звуковой фильмы» (на английском языке). Ряд этих работ уже закончен. Секцией заведует Шнейдер.

Секция организации кинопроизводства развернула свою работу на самом производстве. На Московском кинокомбинате ею создана исследовательская ячейка, изучающая фактический материал по вопросу о хозяйственных потерях в производстве и способах их устранения. Особое внимание секции в этой области привлекали вопросы комплектования съемочных групп (как известно, это дело поставлено на производстве неудовлетворительно). Ряд совещаний с творческими работниками (актерами, художниками, операторами) позволил установить пути рационализации этого процесса. В законченном виде работа будет опубликована и передана ГУКФу в виде ряда предложений. Секцией руководит М. Никаноров, а в качестве консультантов и сотрудников по отдельным темам работали тт.: Крук, Степанов, Ай-Артян, Трофимов. Ищенко и другие.

Работа секции учебного кино была посвящена созданию методики построения учебношкольной фильмы по ФЗД. К выработке этой методики секцией был привлечен в числе других авторов коллектив авторов-педагогов из Бауманской кинопедагогической станции: тт. Э. Арнольди Киселев и Полонский. Работа эта (объем — 6 печ. листов) близится к своему завершению. Параллельно с этим секция изучает вопрос об эффективности восприятия технических фильм (тт. Жинкин и Виноградов), а также разрабатывает две внеплановые темы по заказу треста Техфильм: «Методика построения военно-тактической фильмы» и «Методика построения инструктивной фильмы». Секцией руководит бюро в составе тт. А. Анощенко, Добрушина, Переса, Сокола, Сухаребского и Н. Браницкого (зав. секцией).

Секция общего киноведения развернула значительную работу по библиографии, фильмографии и составлению указателя творческих кадров советской кинематографии. Не приходится говорить о крупном значении этой работы, не только удовлетворяющей острую потребность в справочном материале по вопросам кино, но и создающей важный подсобный материал для дальнейшей исследовательской работы.

Составленная секцией библиографическая картотека, численностью в несколько тысяч карточек, обнимает периодику по вопросам кино и смежных областей искусства в количестве нескольких десятков изданий за 1918—1933 годы. Каждая карточка, кроме библиографических данных, содержит краткую аннотацию и указание на содержание аннотируемого материала.

В настоящий момент встает задача создания классификатора, который бы облегчил пользование картотекой и превратил ее в подлинную научно-вспомогательную базу.

Историко-архивный кабинет секции проводит значительную по объему фильмографическую работу, которая должна быть закончена в 1934 году. Картотека охватывает все художественные картины, вышедшие на территории СССР с 1918 по 1933 годы. По каждой из этих фильм (всего 1 300 названий) собраны точные данные о годе выпуска и производстве, о сценаристе, режиссере, актерах и т. д. В каждую карточку включено также краткое содержание фильмы. Описание фильмы проводят тт. В. Вишневский и А. Вилесов.

Недавно начата аналогичная крупная работа по созданию картотеки творческих кадров художественной кинематографии, охватывающая около 800 сценаристов, режиссеров, операторов, актеров, художников советского кино. Обо всех этих творческих работниках будут собраны основные биографические сведения и — более подробно — сведения производственно-творческого характера (работают Зотов, Абольник, С. Лебедев и другие).

Все эти фундаментальные работы будут продолжены на протяжении второго полугодия. За первое полугодие закончены и подготовлены к печати:

Первый сборник исторических материалов о кино, в который входят важнейшие высказывания по творческим вопросам ведущих мастеров советской кинематографии за 12 лет (статьи, манифесты, заявки: Л. Кулешова, Д. Вертова, Г. Козинцева, Л. Трауберга, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко и С. Судкевича). Сборник составлен Н. Лебедевым и В. Росоловской под редакцией Н. Лебедева и с примечаниями В. Росоловской. Объем сборника — около 30 печатных листов.

«Ленин и партия о кино». Сюда вошли директивные указания о кино, подписанные Владимиром Ильичом; постановления Совнаркома о кино, важнейшие воспоминания о Ленине, передающие его высказывания о кинематографии, постановления партийных съездов и ЦК партии по вопросам кинематографии и т. д. Сборник будет снабжен также комментариями и примечаниями справочного характера. Объем его — 5 печатных листов.

«Фашизм и кино» — сборник статей по вопросу о фашизации германской и японской кинематографии. Основные статьи: Б. Балаша «Германское кино на пути к фашизму», Э. Арнольди «Германская милитаристская фильма», Н. Ефимов «Фрейбургская школа операторов и философия германского фашизма в кино», Ганс Гюнтер «Теория искусства национал-социализма и практика фашистского кино», Секи Сано «Японская военно-фашистская фильма».

Кроме перечисленных работ заключен договор с А. А. Ханжонковым на книгу о возникновении и развитии дореволюционной русской кинопромышленности. Книга носит полумемуарный характер и будет снабжена комментариями и вступительной статьей.

Далее, секция принимает участие в работе по изучению восприятия кино советским зрителем. В настоящий момент закончен доклад психологов проф. Рудика и т. Никифоровой о восприятии кинофильмы колхозным зрителем (на материале двух картин). Кроме того секцией было организовано в Доме Кино обсуждение доклада психолога т. Щукиной на тему: «Опыт изучения восприятия картины «Великий Утешитель». В обсуждении принял участие творческий коллектив, работавший над созданием картины «Великий Утешитель».

Секцией общего киноведения руководит бюро в составе: Н. Лебедева, В. Волощенко, Б. Балаша, С. Эйзенштейна и Ю. Геника (зав. секцией).

Из внесекционных работ следует упомянуть две исследовательских работы в области операторского мастерства: «Операторский сценарий» В. Нильсена и «Творческие требования к советской съемочной аппаратуре» Ю. Желябужского. Доклад т. Желябужского был разрабатан при широком участии творческой общественности Москвы и Ленинграда. После проработки его на ряде собраний операторов доклад был принят и подписан ведущими операторами как требования общественности по вопросу о конструкциях советской съемочной аппаратуры.

На основе этого доклада НИС передал специальную записку начальнику ГУКФа Б. З. Шумяцкому и ЦК Рабис.

Большое внимание уделяется НИСом также изучению производственного и научно-теоретического опыта западной кинематографии. В настоящее время установлены связи с рядом заграничных издательств для регулярного получения, в порядке обмена, их периодических и непериодических изданий. Вся получаемая НИСом иностранная периодическая литература (английские, американские, французские и немецкие журналы) систематически реферируется по наиболее актуальным вопросам.

Во второе полугодие своего существования НИС вступает таким образом с известным опытом, кадрами научных работников и важнейшими элементами научно-вспомогательной базы. Однако его работа не лишена недостатков. Ряд товарищей, привлеченных к исследовательской разработке ответственных тем, не оправдывает оказанного доверия, проявляя недопустимую халатность в сдаче работ (Перлин, Стрельцов, И. Попов, А. Андриевский и др.)

Недостаточно четко работает аппарат секций также в отношении рецензирования и подготовки к печати готовых работ.

Но основной помехой является существующее положение с изданием научных трудов по вопросам кино. Ни издательства, ни руководящие кинематографические организации не занимаются систематическим выпуском в свет специальной литературы, необходимой советской кинематографии. Это приводит к тому, что ценные исследовательские рабсты, могущие интересовать широкий круг работников и друзей советской кинематографии, лежат без движения в папках.

Перед НИСом ГИКа, как перед новым научно-исследовательским центром кинематографии, стоит задача — обеспечить себе высокий авторитет в среде производственно-творческих работников.

Это значит на практике — выполнить на высоком идейном и научном уровне план текущего года, завершить с максимальной эффективностью начатые исследовательские работы. Добиться издания этих работ, сделать их достоянием широкого круга читателей: творческих, научных и педагогических работников кино. Провести серьезную и глубокую подготовку к будущему году, который должен быть годом дальнейшего движения вперед к созданию крепких теоретических основ киноискусства нашей великой эпохи.

История с „Историей кино“

Э. АРНОЛЬДИ

1

Советская кинематографическая литература пополнилась первым трудом по истории кино. Для нашей молодой науки (киноведения) это — значительнсе событие, требующее внимания.

Книга Ф. П. Шипулинского «История кино» (т. I Изд. ГИХЛ, 1933 г.). — одна из немногих и в мировой литературе, насчитывающей 3 — 4 названия на эту тему. За этими названиями скрываются либо история развития кинотехники, либо сырой материал, свод исторических фактов развития киноискусства, изложенных без всякой системы, ориентированных на занимательное чтение.

Буржуазные истории кино нам не могут служить образцом. Наши задачи исторического исследования в корне расходятся с буржуазными.

Наши задачи в изучении развития кинематографии, ограниченные недостатком материала и его качественными недочетами (в основном — литературный материал, отсутствие правильных оценок фильм в буржуазной прессе, временные проблемы, искажения проката и перепроката, рекламно-сенсационная установка буржуазного кино и т. д.), должны прежде всего свестись к раскрытию процессов исторического развития киноискусства, выявлению классовой борьбы внутри буржуазного кино и роли кино, как орудия классового воздействия на массы в руках буржуазии, учесть опыт прошлого, помочь в деле критического освоения буржуазного опыта.

Однако эти основные задачи Шипулинский в своей работе не только не разрешил, но даже не поставил.

В предисловии он говорит: «Вскрыть пути, средства и приемы борьбы (капитализма за свое владычество — *Э. А.*) на фронте кино — такова основная задача настоящей книги». Этим автор как бы ограничивает круг своего исследования, что уже лишает его труд возможности претендовать на название «истории кино». Хотя в том же предисловии он предназначает свой труд строителям советского кино, которым необходимо знакомство с опытом буржуазии.

Посмотрим, как Шипулинский ответил на те вопросы, которые он сам поставил.

Не будем останавливаться на первой четверти книги, посвященной кинематографической «до-истории». Развитие техники — оптической и фотомеханической, предшествовавшее изобретению кинематографа, достаточно известно. Об этом рассказывается у Лихачева в «Истории кино в России», у Тальбота в «Живой фотографии», у Гармса в «Философии фильма» и целом ряде других. Пополнение фактов по этой области пересказом материала из американской истории кино Терри Рамсея и французской Куассака, не представляет особого интереса.

Детские годы кинематографа и довоенная кинематография в Европе — область не только неисследованная в смысле обобщений, но почти неизвестная по материалу. Шипулинский подобрал ряд фактов этого периода, не всегда кардинальной значимости, но подверг их обработке, оставляющей желать лучшего.

Первоначальный период развития кинематографии интересен по двум разрезам. В области хозяйственной можно заметить любопытный процесс капиталистической экспансии в кинопромышленности. Кинопроизводство во всем мире, за исключением Франции, зародилось в формах кустарного мелкособственнического хозяйства. Это было производство, в котором предприниматель участвовал личным трудом и

сплошь и рядом имела место ориентировка на узкий рынок сбыта (например американская фильма «Биограф», изготовлявшая первоначально фильмы специально для своих заказчиков). Затем в течение 12—15 лет кинопроизводство совершает путь развития, проделанный другими отраслями промышленности едва ли не в столетие. В предвоенные годы происходит целая хозяйственная революция в кино, вызванная быстрым внедрением в производство крупного капитала. В яростной борьбе молодых кинокапиталистов, связавшихся с банковским капиталом, кино перерастает в крупную отрасль хозяйства, трестируется и, поглощая более слабых, начинает борьбу за монополию и раздел мировых рынков, которая развернулась уже в послевоенные годы.

Второй разрез периода идет по линии становления киноискусства. Здесь находятся корни будущей художественной фильмы, выросшей из влияния других искусств и отталкивания от них.

Процесс хозяйственного развития киноиндустрии Шипулинский проглядел. Он рассказывает об отдельных фактах, но объединить их не попытался. А между тем это было бы куда существеннее анекдотов Терри Рамсея об Эдвине Портере, выдававшем себя за Эдисона-младшего. Говоря о фирме Патэ, он не приводит характерных цифр капитальных вложений, показывающих, что во Франции крупный капитал вошел в кино едва ли не с первых дней, что и обеспечило французскому производству господство на европейском рынке в довоенное время.

Его обобщения наивны, а иногда смехотворны стремления объяснить рассматриваемый факт рассуждениями, к нему не относящимися. Вот например французское производство, захватившее весь европейский рынок, в США не проникло. Шипулинский объясняет это тем, что в Америке процветало мошенническое контратипирование французских фильм, а поэтому французы не могли сбыть туда своей продукции, так как на рынке она уже имелась. Тут странно, почему ловкая капиталистическая фирма не могла опередить мошенников в доставке фильм. Но дело конечно не в этом. Дело в таможенных законах США 1897 г., вводивших жестокие запретительные мероприятия для ввоза промышленной продукции, для борьбы с завоевательными тенденциями европейского, главным образом английского, промышленного капитала, стремившегося обратить США в рынок дешевого сырья. Об этом Шипулинский и не знал.

Еще больше «социологического блеска» Шипулинский развертывает при объяснении роста успехов кинематографа. На стр. 103 он объявляет: «Рост капитализма и обострение его органических противоречий вызвали в буржуазном обществе большой интерес к этому новому популярнейшему зрелищу». Этими же причинами объясняется — почему актеры театра пошли в кино: «Дело было не только в том, что кинематограф мог щедро оплатить их (актеров) и открыть новые возможности для их творчества, но и в том, что капиталистический мир переживал бурный подъем 1909—1913 годов и неуклонно шел к обострению своих противоречий, к классовым конфликтам, вспыхнувшим в 1912 году, к катастрофе 1914 года, когда массовое общедоступное зрелище смогло выполнить свою социальную роль» (стр. 96). И актеры, стало-быть, бросились в кино, чтоб выявить свое классовое лицо! Связь между явлениями никак не раскрыта и остается совершенно непонятным, почему обострение капиталистических противоречий сделало кино популярным и погнало в него актера.

Рассматривая развитие фильмы, ее жанров, Шипулинский проявляет необычайную статичность в раскрытии исторических процессов. Он разбирает явления не в их движении, а в выхваченном из процесса, оторванном от него виде. Отдельные группы фильм — первые драмы Патэ, Глупышкин, Макс Линдер, Аста Нильсен и пр. — показаны отдельно, без объяснения их предшественников и последователей, без связи с общим процессом развития первоначального киноискусства. Указывая на влияние театра и литературы, Шипулинский не умеет выявить взаимодействия и взаимоотталкивания кино и других искусств.

О литературе он говорит много, но недостаточно вразумительно. Так, его рассуждения о перенесении из литературного произведения в фильму придаточных предложений, союзов и т. п. звучат сущей галиматьей. Но он не знает о работе в германском кино («Reformbewegung») ряда видных писателей, как

Гауптман, Гофмансталь, Эверс и др., приведшей к созданию целой организации «авторской фильмы».

Если рассмотрение Глупышкина и Макса Линдера не может вызвать особых возражений, то целый ряд других художественных фактов показывает просто недостаточное знакомство нашего киноисториографа с материалом.

Работу Леара в первых фильмах Шипулинский переоценивает, объявляя его пионером порнографического, видового и религиозного жанров. Совершенно ясно, что развитие видовок шло с первых дней параллельно с хроникальными фильмами, и если «Выход рабочих с фабрики Люмьера» можно рассматривать как первую хронику, то «Катание на лодках по Сене» можно расценивать как первую видовку. Что же касается религиозной фильмы, то из книги Терри Рамсея Шипулинский знает о фильме Эдвина Портера «Страсти Господни», поставленной в 1897 году и явившейся первой грандиозной религиозно-пропагандистской картиной. Эта фильма была длиной в 914 метров, так что не стоило фильму Патэ «История одного преступления» в 120 метров, появившуюся позже, объявлять «самой большой».

Неправильно понимает Шипулинский смысл творчества Асты Нильсен. Напирая на ее происхождение из пролетарских слоев, он заявляет, что Нильсен давала образы «золушек» и в своих ролях она повторяла свое прошлое. Образы «золушек» совсем не характерны для артистки, игравшей самые разнообразные роли, в которых однако по большей части доминировала стихийная сексуальность. Это—доминанта творчества Асты Нильсен и упустить ее, значит ничего не понять. Ее образы в «Бездне», «Крике жизни», «Танце смерти», «Пламени» строятся на раскрытии гибели героини, охваченной непреодолимой сексуальной страстью, трактуемой как нечто надчеловеческое. Недаром еще довоенная германская кинопресса выступала с протестом против «безнравственности» образов артистки. Ее работа вместе с режиссером и драматургом Урбаном Гадом является выразительным образцом идеологии мелкобуржуазной деградации, упадочничества. И в послевоенное время большая часть ролей Нильсен — продолжение линии ее ранних работ. Вспомним хотя бы «Женщину в огне», «Опасный возраст», «Трагедию проститутки».

2

Два следующих раздела «Истории кино» посвящены американской кинематографии в довоенное и послевоенное время.

В довоенном американском кино центральное место занимает конечно режиссер Дэвид Уорк Гриффитс. Понять его Шипулинский не сумел. Остановившись на «Рождении нации», он безоговорочно зачислил режиссера в фашисты. Но тогда остается непонятным выступление Гриффитса против войны в «Сердцах мира» и против эксплоатации рабочих в «Нетерпимости». Необъяснимым остается и весь камерный период творчества. Шипулинский заявляет, что «психологические драмы предназначались для перевоспитания американского запада с его разоряющимися фермерами, пришлыми рабочими, пионерами, продолжающими жить в прежних условиях» (стр. 169). Какого перевоспитания? Такое туманное объяснение жанра абсолютно ничего не может раскрыть.

Шипулинский не понял самого главного—мелкобуржуазную сущность Гриффитса, воздействие на него предвоенного подъема капитализма и крушение идеалов мелкой буржуазии после войны. Тем самым Шипулинский вступает на ложный путь и становится неспособным объяснить творческий процесс режиссера. Он заявляет, что Гриффитс — «идеолог сложившейся и крепнувшей буржуазии» (стр. 137). Чем же тогда объяснить сентиментализм и то, что Гриффитс, по словам самого Шипулинского, «предпочитает мещанские мелодрамы». Разве мещанская мелодрама выражала идеологию крепнувшей буржуазии? И если Гриффитс — фашист, то почему он утратил позиции ведущего мастера в дальнейшем?

Шипулинский путается не только в объяснениях, но и в самом материале. Он говорит, что Гриффитс ставил однокатушечные фильмы, в то время когда на деле режиссер перешел одним из первых на фильмы в трех и четырех частях. Сведения о Ку-Клукс-Клане он заимствует у Терри Рамсея, который ни в коем случае не может быть авторитетом для советского читателя!

Также не выявлена сущность творчества режиссера Томаса Инса. Явно пре-

увеличивая его значение в истории кино, сравнительно с Гриффитсом, Шипулинский заявляет, что «Инс заставляет кинематограф поумнеть, показывать отражение действительной жизни и ее драматических конфликтов» (стр. 153). Но какую действительность и как ее показывает Инс, он не объясняет. Между тем, развитый Инсом жанр фильм «Далекого запада» является выражением реакционной идеологии деградирующей мелкой буржуазии, противопоставляющей прошлое настоящему, деревню — городу, и оплакивающей изжитые победным шествием крупного капитала прошлые формы мелкособственнического землевладения. Инс воспевает героев, вышибленных из жизни в процессе разорения и вытеснения крупным аграрным капиталом мелко и средне-поместного фермерства, ковбоев, сделавшихся бандитами, но проявляющих «высокое благородство души». Опять самое основное осталось у Шипулинского не понятым.

Шипулинский, противореча самому себе, выводит зарождение фермерской драмы из кризиса 1920 года. Но ведь фермерские фильмы Инса начали появляться еще за 6—7 лет до этого кризиса. И если этот жанр был порожден кризисом, то почему он, по заявлению Шипулинского, сохранился долгое время? Надо было выводить этот жанр из группировок Томаса Инса, как выразителя идеологии определенной классовой прослойки, и тогда не было бы никакой путаницы.

В послевоенной американской кинематографии наиболее существенным является процесс обострения классовой борьбы внутри буржуазного кино, нашедший свое выражение в зарождении и укреплении левофланговых новаторских группировок радикально настроенных слоев мелкой буржуазии. У Шипулинского вы не найдете об этом ни слова. Он говорит только о Чаплине, который у него оказывается какой-то одинокой фигурой. Кстати сказать, его параллели от «Парижанки» к советскому кино (сравнение с «Турксибом») и в особенности заявление о влиянии советского кино на Чаплина в «Парижанке» (стр. 186) по меньшей мере являются недомыслием. Ведь нельзя забывать, что «Парижанка» заснята в 1923 году, когда у нас были только «Чудотворец» да «Скорбь бесконечная».

Характеризуя период 1920 — 1925 годов, Шипулинский сообщает, что в это время исчезает смелый авантюрный герой. Утверждение ничем не обосновано, да и обосновать его невозможно, потому что оно неверно. Такие актеры, как Ричард Дикс, Мильтон Силлс и целый ряд других давали именно образы оптимистического, отважного героя, своим кулаком пробивавшего дорогу к намеченным целям.

Еще более смехотворно заявление, что американское кино этого периода (какого — не совсем ясно) старательно уводит зрителя из настоящего в прошлое. «Бросается в глаза огромное количество исторических картин» (стр. 170). И для доказательства он называет. «Нетерпимость», «Бен-Гур», «Робин Гуд», «Десять заповедей», «Царь царей», «Старые броненосцы» (надо заметить, что слово Jronsides никогда не обозначало в английском языке броненосцы, а рыцарей, латников, храбрецов). Если к этим названиям подставить дату появления фильм, то результат получится замечательный: «Нетерпимость» —1916, «Бен-Гур»—1926, «Робин Гуд» — 1922, «Десять заповедей»—1924, «Царь царей»—1927 и «Старые латники» — 1926. Таким образом характеризуемый Шипулинским «период» охватывает империалистическую войну, относительную стабилизацию капитализма и канун всеобщего кризиса. Вот результат постыдно-небрежного отношения к материалу, а может быть и недостаточное знание его! Но самое главное здесь в том, что в этих примерах бессмысленно смешаны самые различные подходы к историческому материалу. Диференцировать же мастеров буржуазного кино Шипулинский явно не способен.

Еще один маленький пример того, как Шипулинский путает фактический материал. Говоря о переманивании киноартистов в Америку из Европы, он называет Асту Нильсен, Анну Нильсон, Грету Ниссен и сообщает попутно, что Марлена Дитрих до «Голубого ангела» играла в немецком кино третьестепенные роли. Между тем Аста Нильсен никогда в Америке не снималась, Анна Нильсон переехала в США подростком в 1907 году, когда ни о каком переманивании не могло быть и речи. Грета Ниссен переехала в Америку для работы в балете и уже оттуда ее переманили в кино. Что касается Марлены Дитрих, то она много лет играла ведущие роли в герман-

ском кино, например в фильмах «Целую вашу руку, мадам», «Женщина, по которой тоскуют» и многих других.

Кино послевоенной Германии конечно начинается с экспрессионизма. Но еще до экспрессионизма в Германии существовало кино, и напрасно Шипулинский отмахивается от него, как несущественного. Немецкие фильмы не занимали на европейском рынке такого места, как французские и итальянские — это верно. Но развитие германского кино в предвоенное время и первые годы войны для истории кино, на описание которой претендовал Шипулинский, представляет интерес. Экспрессионизм не вылез из земли в один прекрасный день, а его появлению предшествовала долгая борьба реалистических и мистико-фантастических тенденций. В этой борьбе столкнулись мировоззрения группировок устойчивой буржуазии, надеявшихся на быструю победоносную войну с пессимистическими воззрениями мелкой буржуазии. Затяжной характер войны со всеми вытекающими из нее бедствиями обеспечил победу последних, выративших экспрессионизм в его наиболее ярких проявлениях.

В быстром расцвете послевоенного кино, во многом носившем спекулятивный характер, Шипулинский забыл о таком факторе, как Версальский договор. Условия мира лишили Германию целого ряда отраслей промышленности, и освободившиеся капиталы перебрасывались во все поры применения, в частности и в кино.

Но вот начался период относительной стабилизации капитализма. Дешевые, поставленные на инфляционную валюту германские фильмы оказываются выгодным предметом экспорта. Но для экспорта нужны фильмы, соответствующие интересам других стран. И германские художники быстро перестраиваются, в соответствии с новыми запросами. Но не только экспорт был причиной перемены позиций. Сама социальная действительность в переходе к послевоенному «просперити» окрыляла буржуазных художников для создания веселой, развлекательной продукции, сразу потерявшей связь с доминировавшим до этого экспрессионизмом. Этот сложный процесс остался не раскрытым в «Истории кино», ограничивающейся фразой об американской конкуренции. Перечисляя фильмы, появившиеся в результате новых веяний, Шипулинский по обыкновению валит в одну кучу факты самого разнородного порядка. Авантюрные «Смарагду Набурен» и «Женщину с миллиардами» он ставит вместе с «Индийской гробницей», идущей целиком под знаком экспрессионистической мистики, так же как и «Доктора Мабузо» — типичнейшее порождение периода германской инфляции—и мрачно-исторические «Анна Болейн», «Лукреция Борджиа», «Леди Гамильтон» (нивесть почему называемую Шипулинским «Дела леди Гамильтон»).

Разнородные по своей природе факты оказываются объединенными только потому, что они показались Шипулинскому достаточно характерными для экспорта. Кстати, говоря о грандиозных экспортных постановках, он обнаруживает незнакомство с Шюфтановским методом съемки (стр. 164 и 205).

Кульминации аналитического метода Шипулинский достигает в главе о социальных проблемах в германском кино. Разбирая поставленный Паулем Вегенером «Голем», являющийся типичным образцом мистических и фантастических тенденций раннего экспрессионизма, Шипулинский наворачивает совершенно несусветные вещи, при этом с необычайно глубокомысленным видом. Он путает древнюю мистическую волшебную пентаграмму с красноармейской пятиконечной звездой и строит выводы, что «Голем» символизирует пролетариат, который хочет захватить власть, но, лишенный своей революционности, олицетворяемой пятиконечной звездой, падает замертво. Приписать вегенеровскому «Голему», воплощенному по еврейским легендам XVII века, такой «острый» смысл — по меньшей мере большая смелость. Напрасно также упоминает Шипулинский о Густаве Мейринке,—тот с этим «Голем» не имеет абсолютно ничего общего.

Другая социально-проблемная фильма, о которой говорит Шипулинский, трактуется не совсем правильно. Это «Безрадостная улица» Пабста. Шипулинский заявляет, что эта фильма напугала буржуазию, как революционный взрыв.

Действительно, «Безрадостная улица» была очень радикальна и социально-насыщена. Но Шипулинский, очевидно, не знает, что в подлиннике всей свисто-

пляски шиберов противопоставлялся старый аристократ-помещик, в нашем перемонтаже фигурировавший в качестве старого учителя.

Незнание материала приводит Шипулинского к ошибкам, являющимся скверным анекдотом для исторического труда. Так он говорит о «Тематике ужаса» фильмы «Харакири» Фритца Ланга, в то время как это—инсценировка оперы «Мадам Беттерфляй». Яннингсу он приписывает роль Фауста в фильме Мурнау, тогда как он играл Мефистофеля. «Чудеса лыж» Арнольда Фанка он путает с поставленным на пять лет позже «Белым стадионом». Режиссера Эйхберга Шипулинский называет Эйхгорном и приписывает ему поставленную Рихардом Освальдом фильму «Бархат и лохмотья» и т. д.

В главе о фашизации германского кино Шипулинский говорит больше о руководстве кинопроизводства, нежели о художественной продукции. Это конечно легче, но мало интересно. И ограничить такой актуальный вопрос как фашизация упоминанием о «Шпионах», «Метрополисе», двух-трех военных фильмах и комедиях, осмеивающих старое бюргерство, никак нельзя.

Вообще, с фашизмом у Шипулинского — путаница. Награждая всех направо и налево званием фашистов, когда доходит до дела, он оказывается без материала. В одной из дальнейших глав, «Фашизм в кино», он оказывается способным назвать только одну фильму «Иорк», о которой он вычитал из фельетона М. Кольцова «Меньшее зло» (Ц. О. «Правда» от 25/IV 1932). Пустившись развивать неизвестный ему материал, он сообщает здесь, что Вернер Краус, исполняющий роль Иорка, был загримирован одновременно под Гинденбурга и генерала Гренера. Самое смешное в том, что в этой фильме Краус снимался вообще без грима.

По Шипулинскому оказывается, что «изобретенный американским фашистом Гриффитсом прием мягкого фокуса, вуалирующего реальность (а раньше, на стр. 132, сообщалось, что мягкий фокус привился благодаря склонности мелкой буржуазии «завуалировать» действительность), становится для операторов «УФА» «законом, за нарушение которого грозит увольнение и безработица, как за политическое преступление против хозяев»(!?). Эта нелепость напечатана всеми буквами на стр. 217. Выходит, что все фильмы «УФА» сняты завуалированно, не говоря уж о том, что нигде никогда буржуазия не эксплоатировала трудящихся операторов при помощи мягкого фокуса.

Очень слабо освещено творчество «левого фланга» германского кино. Один абзац о Лампрехте с ошибочным пониманием «Старого Фритца», как пародийного. Недоговоренное упоминание о Карле Грюне и «Шиндерганнес» Курта Берихардта. Вот и все о некогда самой сильной группировке мелкобуржуазного радикализма, вырастившего единственные в буржуазном кино образцы революционного попутничества.

3

В разделе «Кино послевоенной Франции» Шипулинский, ссылаясь на Муссинака, заявляет, что «Авангард» не является течением, объединенным общим творческим методом. Но кто же входил в его состав. Об этом Шипулинский не говорит ни слова. А между тем это основной вопрос развития французского кино. «Авангард» создал послевоенную французскую кинематографию, и не выяснить его классовую природу, значит не объяснить ничего. Но классовая диференциация внутри буржуазного кино, как неоднократно уже указывалось,—пустое место для Шипулинского. Для него Ренэ Клэр, Деллюк, Ренуар и Бернар одинаково буржуазны, и этого ему достаточно. И в главе «Социология Авангарда» он оптом рассматривает «авангардистов», добавляя к ним мимоходом де-Баронселли, представителя традиционной кинематографии. Социология в этой главе сводится к показу индивидуалистических, мистических тенденций у мастеров «Авангарда» и проявлений ими «бульварного анархизма». Немного для «социологии«» всего «Авангарда»!

Все картины «Авангарда» объявляются полными страданий, убийств, самоубийств (стр. 229). А на следующей странице сообщается о легкомысленном «Привидении Мулен-Ружа». Нельзя так безапелляционно утверждать истины, имеющие не общий, а частный характер! У определенных мастеров на определенном этапе фильмы были невеселые, но невсегда и не у всех.

Перейдем к последнему разделу книги — «Кризис капитализма в кино». Это кажется единственная часть книги, построение которой не вызывает возражений. Направление буржуазной кинопродукции по линиям развлеченчества, замалчивания кризиса, количественного и качественного усиления военной тематики, уход в мистику и гиньоль намечены совершенно правильно. Но это небольшая заслуга: о фильмах периода кризиса в нашей печати писалось достаточно много.

Осталась незатронутой только одна сторона кинематографии периода кризиса. Это — рост пессимистических настроений мелкобуржуазных художников, пытающихся реалистически отобразить действительность. Оставалась вне рассмотрения тематика самого кризиса в буржуазном кино.

Но и этот раздел не обошелся без ошибок и промахов.

К режиссеру Фэджосу (у Шипулинского назван — Фреджоз) приводится фильма «Бродвэй», причем рассуждения о ней ведутся на основании изображения на афише. Нужно ли доказывать, что такой материал ни в коем случае не может быть признан удовлетворительным. И конечно у Шипулинского получилось совершенно превратное представление об этом режиссере, являющимся одним из наиболее интересных в буржуазной кинематографии.

В «Куле Вампе» Шипулинский почему-то говорит об абортах, в то время как эта фильма показывает жизнь лагерного поселка бездомных безработных.

Нет возможности перечислять все фактические ошибки, имеющиеся в книге. Их слишком много, часто они мелки, но они характеризуют небрежность работы, недостаточное знание материала.

Таков беглый обзор существенных пробелов и ошибок «Истории кино». За вычетом их остается сказать немного. Работа Шипулинского в целом очень поверхностна и примитивна. Все сводится к доказательству буржуазности буржуазного кино. Изобилие ненужного анекдотического балласта, при серьезных недочетах в изложении основного материала, ставит книгу на уровень газетной статьи, дающей быстрый галоп по временам и странам.

Статичность рассмотрения явлений, отсутствие вскрытых процессов, непонимание узловых фактов обращают историю кино в «рассуждения по поводу». Читатель, незнакомый с буржуазной кинематографией, почерпнет из книги ряд ложных фактов и не получит представления о путях развития киноискусства за рубежом.

В своей работе Шипулинский не сумел охватить во всем объеме комплекс исторических явлений, дать хотя бы какое-нибудь размещение вскрываемых фактов, пусть даже спорное. А в таком виде говорить об «Истории» не приходится. Требования, предъявляемые к исторической работе в кинематографии, настолько возросли, что к ним нельзя подходить с мерилами старой «Теакинопечати».

□ □ □

Очередной номер журнала „Советское кино“ выпускается сдвоенным (№№ 11—12) и в увеличенном объеме. Номер посвящается XVII годовщине Октября и 15-летнему юбилею советской кинематографии

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией А. Березин

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—98903 Зак. типогр. 1094. Зак. издат. 270 Тираж. 4150
Объем журн. 5¼ п. л. Колич. зн. в печ. листе 70528 СтАт. Б5-176×250 мм
Поступил в производство 16/IX — 34 г. Подписан к печати 1 /X—34 г.
Тех. редактор А. Ростиславов

Адрес редакции — I-й Самотечный пер., д. 17, теп. Д1-43-80

Журнал набран и отпеч. в 7-й тип. „Искра революции“ Мособлполиграфа, Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ ТЕАТРА, ДРАМАТУРГИИ И КРИТИКИ

ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ

Отв. редактор — А. Н. АФИНОГЕНОВ

ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ ставит задачей консолидацию творческих сил советской литературы и театра на основе борьбы за социалистический реализм, на основе утверждения ведущего значения драматургии на театре.

ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ, учитывая практику советского и мирового театра, разрабатывает в свете марксистско-ленинской философии вопросы драматургии, творческого взаимоотношения театра и драматурга, вопросы актерского и режиссерского мастерства, творческих систем советского театра, проблемы национального, самодеятельного и колхозного театра и т. д.

ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ рассчитан на квалифицированного работника сцены, драматургии и литературы.

В КАЖДОМ НОМЕРЕ ТЕАТРА И ДРАМАТУРГИИ

1. Статьи и критические обзоры советского и мирового театра. 2. Монографии о драматургах и актерах. 3. Обзор печати. 4. Театр СССР. 5. Библиография. 6. Пьесы советского или иностранного драматурга, снабженные литературными и режиссерскими комментариями.

ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ выходит тетрадями по 10 печ. листов со многими многокрасочными и одноцветными иллюстрациями (тифдрук, фототипия).

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

12 мес.—72 р.
6 мес.—36 р.
3 мес.—18 р.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ НА

Советское искусство

ГАЗЕТА ПО ВОПРОСАМ ТЕАТРА, МУЗЫКИ, ПРОСТРАНСТВЕННЫХ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ И КИНЕМАТОГРАФИИ.

ГАЗЕТА БОРЕТСЯ ЗА ИСКУССТВО ЛЕНИНСКОЙ ИДЕЙНОСТИ И ВЫСОКОГО МАСТЕРСТВА.

ГАЗЕТА ВЫХОДИТ КАЖДЫЕ 6 ДНЕЙ.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО помещает статьи по вопросам теории, драматургии, театра, живописи и архитектуры.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО печатает монографии о драматургах, режиссерах, актерах, художниках, музыкантах.

Рецензии на все текущие постановки, фильмы, выставки. Корреспонденции с мест—обзоры театральной периферии.
Постоянный отдел „ЗАРУБЕЖОМ" —статьи о состоянии западного искусства—информация о всех зарубежных новинках.
Трибуна—высказывания мастеров искусства по основным вопросам творческой практики.
БИБЛИОГРАФИЯ—Рецензии и обзоры изданий по вопросам искусства.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 12 мес.—12 р., 6мес.—6 р., 3 мес.—3 р.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: МОСКВА, 6, СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 11, ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕМ, ИНСТРУКТОРАМИ И УПОЛНОМОЧЕННЫМИ ЖУРГАЗа, ПОВСЕМЕСТНО ПОЧТОЙ И ОТДЕЛЕНИЯМИ СОЮЗПЕЧАТИ. **ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ**

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ — ОРГАН СОЮЗФОТО

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ПОЛИТИКО-ТВОРЧЕСКИЙ И НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ СОВЕТСКОГО ФОТОРЕПОРТАЖА, ОСВЕЩАЮЩИЙ ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ СОВЕТСКОЙ ФОТОГРАФИИ И ФОТОКОРОВСКОГО ДВИЖЕНИЯ, ОБОБЩАЮЩИЙ ОПЫТ ФОТОРАБОТЫ И ЗНАКОМЯЩИЙ ЧИТАТЕЛЕЙ С ТВОРЧЕСТВОМ ОТДЕЛЬНЫХ МАСТЕРОВ.

ЖУРНАЛ РАССЧИТАН НА МАСТЕРОВ ФОТОРЕПОРТАЖА, А ТАКЖЕ НА АКТИВ ФОТОКОРОВ И ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ.

Подписная цена: 12 мес. — 15 р., 6 мес. — 7 р. 50 к., 3 мес. — 3 р. 75 к.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: МОСКВА, 6, СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 11, ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕМ, ИНСТРУКТОРАМИ И УПОЛНОМОЧЕННЫМИ ЖУРГАЗа, ПОВСЕМЕСТНО ПОЧТОЙ И ОТДЕЛЕНИЯМИ СОЮЗПЕЧАТИ. **ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ**

1 руб. 50 коп.

23 ОКТ 934
Архив

Г. П. К. П.
8 ОКТ 1934
Архив

Г. П. К. П.
ОКТ 934
Архив